文学批评原理

【英】艾·阿·瑞恰慈著

百花洲文艺出版社

责任编辑：许　洁
封面设计：宁成春


ISBN 7-80579-682-3
9 787805 796826

文学批评原理

中国社会科学院　外国文学研究所
二十世纪欧美文论丛书编辑委员会编

【英】艾·阿·瑞恰慈著
杨自伍译

百花洲文艺出版社

责任校对：宸瑗
责任印制：宗勇

文学批评原理

Wen Xue Pi Ping Yuan Li

〔英〕艾·阿·瑞恰慈著　杨自伍译

百花洲文艺出版社出版发行
（南昌市新魏路5号）
各地新华书店经销
南昌市印刷四厂印刷
字数22.5万 开本850×1168　1/32 印　张：9.375
1992年2月第1版　　1992年2月第1次印刷
^90

ISBN7-80579-682-3/I·56　定　价：14.50元

总 序

二十世纪是战争、革命此起彼伏的时代，也是科技、经济突飞猛进的时代。时代的激变给予人们思想意识以巨大震荡，思想意识的震荡又促进了文学艺术和文学理论的千变万化。任何一个世纪没有涌现过如此变化多端的文学流派，任何一个世纪也没有出现过如此层出不穷的文学理论。

现在，二十世纪快要走完它的历程，而对于本世纪如此庞杂的文论派别，我们却所知无多。论者往往以此归咎于解放后文化上的“闭关锁国”。但平心而论，解放以前，这个领域也很少有人问津；而在马克思主义文艺理论的译介上，解放后可说是盛况空前。受冷落的主要是西方现代文论，这确是一个缺陷。它既令人闭目塞聪，难以知己知彼；又造成逆反心理，使人对马克思主义的和现代资产阶级的理论二者之间产生“新”、“旧”颠倒的看法。更何况马克思主义不应固步自封，它必须全面了解、接触到人类所创造的文化，或加以改造，或与之斗争，才能使自身得到丰富和发展。解放后数十年间，我国文艺理论之很少进展，原因之一或在于此。

诚然，与上升期资产阶级思想家、理论家富于思想性的论著不同，当代的西方文论流派有许多消极因素，如宣扬唯心主义、非理性主义、泛性论等等。而且，诸如从新批评以降的当代许多西方文学理论流派，太都是俄苏本世纪初形式主义的苗裔，一般是偏重形式而忽视内容。不过，它们也未始不能给予马克思主义文艺学以滋

养。众所周知，马克思主义批评家，如梅林、拉法格、普列汉诺夫和卢纳察尔斯基等，都是渊博的通才，是文学艺术的行家里手。只是因为他们以批评活动为思想斗争的手段，往往使美学的批评服从于社会的批评。他们的许多论文虽然闪耀着艺术分析的光辉，却主要侧重于思想分析。因此，西方的一些偏重形式的论著，也不无借鉴作用。当然，这必须经过扬弃，加以消化；而不应囫囵吞枣，全盘接受。

近十年来，我国出版界已开始注意当代外国文论，陆续译介了许多著作。只是选题不够全面系统，译文质量也参差不齐。为了给我国文艺界、理论界和教育界提供一份比较系统比较完善的资料，我们编辑出版这套丛书，精选本世纪以来苏、美、英、法、德、意各国有代表性、有影响、有学术价值的各流派的论著——包括当代马克思主义、西方马克思主义、实证主义、文艺社会学、形式主义、新批评、存在主义、精神分析学、现象学、阐释学、接受美学、结构主义、后结构主义等的重要论著，翻译出版。总数定为三十种，力求以这有限的数量，反映出本世纪欧美各国文论发展的基本轮廓；在译文上也力求完善，以信达雅为努力目标。

编辑这样一套比较系统的当代欧美文论丛书，在我国似属首创。我们经验不足，知识有限，虽然得到有关专家和出版社同志多方协助，选题的挂一漏万和译文的差错失当仍在所难免，望读者和专家不吝指正，以利我们不断改进工作。

本丛书系国家社科基金“七五”计划项目，得到中国社科基金会资助。

中国社会科学院外国文学研究所
《二十世纪欧美文论丛书》编辑委员会

译者前言

艾·阿·瑞恰慈(1893—1979)是20世纪开宗立派的人物，他的理论学说离经叛道，另辟蹊径，自成一家之言。在批评、语言学、美学这三个人文学科的领域内，不论在理论建树还是在实践运用方面，他都作出了富有独创性的突出贡献。瑞恰慈是一位伟大的人文主义者和沟通中西文化的交流使者。他的学术思想不仅对英美学术界起到举足轻重的影响，而且他的著述和学说在中国的学界也引起了两代人的重视和研究。因此比较全面地介绍他的著作应该说是一项必要的工作。

瑞恰慈的精神视野极为开阔，治学范围相当广泛，故能成为一代大家。在剑桥读书期间，他偏重于逻辑学和心理学，在医学方面也有造诣，一度打算专攻心理分析。尽管弗洛伊德和荣格的学说在很大程度上影响了西方的文艺批评，但是开风气之先者应推瑞恰慈，因为他在痛斥传统文艺理论的笼统零碎之病的同时，直接把心理学方法引入了文学研究和批评，从而对由来已久的主观武断的批评传统形成了动摇其根基的挑战。不可否认，瑞恰慈把心理学作为美学和批评的理论基础的尝试并未成功，他过分强调冲动模式而把艺术价值简单归结为心理组织作用，因此他的批评学说受到后人的批判。但重要的意义在于他的文学批评富于科学精神，他的方法和影响是使批评从纯粹主观主义走向科学态度的一步。

19 世纪末叶，西方世界的宗教信仰渐渐淡化，科学的发展形成了人的新思维，人的感情和精神需要则由于历史的巨变而发生了变化。第一次大战前前后后，社会处于动荡之中，现实在改变传统的价值观。瑞恰慈的文艺观与为诗而诗的唯美主义大相径庭，他认为在当代人的精神平稳受到干扰的情况下，诗歌“能够拯救我们”。他力求把价值判断引入美学和批评，并且主张把描述价值和描述交流作为批评理论的两大支柱。尽管一味运用心理学的方法失之偏颇，瑞恰慈的批评旨趣却体现了人文精神。针对当时文艺理论界的混乱局面，他推其病源，破旧立新，毫无疑问，这起到了振聋发聩的作用，这是我们今天认识瑞恰慈著作和学说的一个关键所在。

虽然从本世纪 50 年代起，英美文艺理论界逐步摆脱了“新批评”一家独尊的局面，各种学说此起彼伏，批评界的繁荣景象前所未见，可是作为新批评派的鼻祖，瑞恰慈的著作至今尚未系统地翻译介绍给中国读者。为了更多地了解和认识新近的批评理论和学说，近年来我国出现了不少西方文论的译著，不过显而易见，某种趋新的倾向带来了一定程度的负面效应，这就是认识批评思想方面的脱节现象。如果说我们关于心理学对文学批评的贡献和影响已经取得了基本的共识，那么可以视为心理学批评导论的《文学批评原理》一书是完全值得我们认真研读的。对于我国研究外国文学和文艺理论的人来说，如果想吸收西方文论而又囿于现今盛行的某一家或某一派的学说主张，那么由此而来的片面性甚至危害性是毋庸讳言的。应该承认，一来由于我们缺乏比较系统的心理学知识，二来瑞恰慈的风格是点到即止、互为发明，这两大障碍妨碍了我们读懂和理解我们面前的这部著作。我以为读者倘若把第 7 章和第 11 至第 15 章反复晴读几遍，等于补上了心理学概论这一课，同时对于领会全书大有裨益。

瑞恰慈出身于小资产阶级家庭，父亲是一家工厂的经理，他和弗·雷·利维斯一样，原先的专业方向既非语言亦非文学，正如特里·伊格尔顿所指出的，他们所幸的是没有受到“纯文学教育”，从而“避免了偏狭的缺点”。在剑桥大学他主修道德学，1918年获硕士学位后，继续学习心理学。至二三十年代他的学术成就已经十分卓著。

在理论和实践两个方面，瑞恰慈都有独树一帜的鲜明特性。他的学术生涯始于20年代，第一部著作是《美学基础》(1921)，合作者为查·凯·奥格登和詹姆斯·伍德。为了把批评建立在科学的基础之上，瑞恰慈致力于心理学和语义学。作者吸收了特奥尔多·里普斯和浮农·李的移情说，列举了“美”的十六种意义。他们所着重的是“心理学观点”的“美”，认为美的经验是由按独特方式组织起来的冲动构成的，进而指出，在冲动获得平稳状态时，人们体验到美。

在他和奥格登合著的第二部语义学专著《意义的意义》(1922)中，他们重点探讨了语言与思想的关系问题，尝试用语词、思想、事物三者的相互联系来推求文本的意义以及文本意义的意义。作者区别了语言的符号功能和情感功能，后来在《文学批评原理》中他又进一步作了比较详尽的阐发，提出了语言的科学用法与情感用法这一区别。瑞恰慈认为语词本身是无所谓意味的，只有在加以运用时才具有意义，这和维特根斯坦的著名论断“意义即用法”是一脉相通的。他和奥格登共同建立的系统性的语义分析是他的批评理论的另一个基础。

《文学批评原理》出版时他才31岁。次年发表了《科学与诗歌》。时隔五年又完成了《实用批评》。30年代瑞恰慈连续撰写了三部批评著作：《柯尔律治论想象》(1934)、《修辞哲学》(1936)和《教学中的解释》(1938)。《实用批评》是别出心裁的实践性尝试，他首

创的"细读"方法为新批评派的理论提供了令人信服的依据。对于语言的复义本质，他的分析方法不仅有助于理解诗歌，而且构成了新批评的理论的一个核心基础。30 年代美国兴起的"新批评"汲取了瑞恰慈的语义学理论，从而英美两国的"新批评"汇为巨流，蔚为风气。在布鲁克斯和华伦合著的《理解诗歌》中，不少关键性的术语如张力、悖论等等均来源于《文学批评原理》第 23 章。维姆塞特和布鲁克斯的《文学批评简史》也以"瑞恰慈的张力诗学"为题，论述了他基于"内在平衡"说的诗论以及表达感情与指称事物的"语言用法"。在《柯尔律治论想象》和《文学批评原理》第 32 章中，我们看到瑞恰慈有因有革，他在批评的科学基础上继承并且充分吸收了浪漫主义的诗歌理论。后来在《修辞哲学》中，瑞恰慈进而从心理学转向修辞学，认为复义是"表达思想的大多数重要形式都离不开的手段"，从而为他所倡导的诗歌文字分析的细读方法提供了理论依据，同时避免了偏重心理学所产生的局限性。

在瑞恰慈的学术生涯中，教育是一个重要的组成部分。他和奥格登为普及"基础英语"创建了由 850 个单词构成的国际通用英语。他还和利维斯夫妇等进行了引人注目的努力，使英语在英国的高等学府成为一门新的学科。英语在当今世界享有如此之高的地位，应该说和瑞恰慈等学者的贡献是分不开的。瑞恰慈思想丰富，善于启发。据他的门人回忆，他的讲课总是吸引了众多的听者，他在桑德斯讲堂的讲演达到空前的盛况，听者多达 700 余人。据他的诗友托·斯·艾略特介绍，瑞恰慈能够象诵读但丁和莎士比亚诗篇一样朗读电话簿，听众为之倾倒。

瑞恰慈后期的教学和著述活动围绕着三个主要的方面，首先是语义学，不论在美学还是批评领域，他的语义分析方法都是贯穿其中的。其次是教育心理学，他始终强调在人文学科和自然科学中心理学的重要意义。最后是各国文化的国际交流。

在英语教学和语言学方面，他的较为重要的著述包括《如何阅读一页书》和《基础英语及其用法》。瑞恰慈在普及基础英语和弘扬古典文化方面进行过十分大胆的尝试。他经过精选，把荷马史诗和柏拉图的《理想国》译成简化的英语。瑞恰慈的学术影响产生了卓有成效的结果，例如他的学生威廉·燕卜荪就是根据他的建议，写出了语义学方面的重要论著《晦涩的七种类型》。同时值得提到的是，我国外国文学界的一些前辈学者当年听过他的讲课，从中得到很大教益。

瑞恰慈向往东方文化，而且对中国古代思想抱有浓厚兴趣。1927年他曾在日本讲学。他的足迹遍及印度。瑞恰慈对中国学术界的关注和对外语教育的发展所作的贡献是早有公论的。在他的许多著作中，我们都能看到中国古代思想文化的影响。在《意义的意义》第一章里，他认为语言对思想的作用影响早已为智者所重视，并且意在言外地赞同老子的结论，援引了《老子·五十六章》中的"知者不言，言者不知"。他以客座教授身分来华讲学期间（1929—1931），一面在清华和北京国立大学教书，一面撰写《孟子论心：探讨复义的实验》。1979年4月，瑞恰慈在退休16年以后，以86岁的高龄重访我国，指导试点研究，帮助解决我国当时面临的外语师资培训问题。两个月后患病，当年9月7日逝世。

今年适逢瑞恰慈诞辰98周年，《文学批评原理》的中译本算是一个纪念。这部著作初版至今近70年过去了，现在当然不再会引起当年那样的反响。但是我以为若要全面了解本世纪的西方批评理论，瑞恰慈的《原理》仍然是必读的一部书。

承蒙中国社会科学院外国文学研究所《二十世纪欧美文论丛书》编委会的邀约，我在不自量力的情况下接受了这项对我说来极其艰难的任务。现在《文学批评原理》的翻译工作终于结束了，确实

感到如释重负。这里简单谈谈整个的过程。当时我所从事的韦勒克《批评史》第 4 卷译事未竣，因此并没有开始准备翻译瑞恰慈的这部著作，当然也就对难度缺乏足够的认识。后来试译两章，乘进京联系工作之际就教于中国社会科学院外国文学研究所董衡巽先生，得到他的鼓励。但是去年夏天韦勒克译稿脱手后，当我真正开始翻译的时候，才认识到困难远远超出我的预料。由于缺乏心理学方面的知识和修养，我对能否完成任务产生了怀疑和畏难情绪，译事一度搁浅下来。后来在师友和父亲的激励下，我决心无论如何要完成这项工作。

《文学批评原理》一书对于文艺理论研究和艺术作品鉴赏都有着极其重要的意义，所以本书的读者对象并不限于是外国文学的研究者。为了便于读者阅读，我在译注方面尽了自己最大的努力，虽然有些出典和疑难问题请教过几位中外专家，还是未能解决问题。我仍把该注的地方标出，希望得到国内专家和识者的指点。

在此谨向关注本书翻译并且给予我不断鼓励和关怀的复旦大学陆谷孙先生、程雨民先生以及我的父亲杨岂深先生表示衷心的感谢。责任编委陆建德先生在对本书译文的是正和校对等方面做了不少工作，也在此谨表谢意。

杨自伍

1991 年 9 月

于上海外国语学院

前　言

一部书是一台藉以思维的机器，所以它无须盗用风箱或机车的功能。不妨更恰当地把本书比作一台织机，作者主张借此重新理顺我们文化领域的团团乱麻。本书十分重要的特点在于揭示其中若干观点的内在联系，若用小册子或两卷本著作的篇幅来揭示，尽管不是同样清楚明白，也未尝不可。这些互不相属的具体观点大多不是个人创见，正如玩牌的花样由来已久，谁也不会指望有新式扑克，出牌才是关键所在。所以我选择了在最小范围内加以表述，以便调和自己所接受的各种立场，将其纳入一个比较坚实的整体。在我认为读者自己看得出本书阐述和铺陈的来龙去脉时，通篇都是点到即止。这种论述程序的危险在于诸如此类彼此相通的叙述中的各个部分是互相发明的，但在其他方面对于读者和作者都大有裨益。作者头脑里始终抱有或者应该抱有全局观念，也许会忽视那些致使读者莫名其妙的端绪，这是由于前承后续的表述形式使然。我前前后后采用了大量的互参提示，尽量防止出现上述情况。

不过理应向读者进一步说明本书的结构。在诸多要点上——第6、7章以及11至15章尤为明显——探讨价值理论或普通心理学的大段题外论述似乎打断了论点的展开。倘若删除后照样可以有力而又明白地发挥其它的论点，我就会略而不谈。依照我的理解，批评就是力求辨析经验和进行评价。对于经验的性质缺乏一定的理解，或是缺乏评价和交流的理论学说，我们便无从着手。批评

中所运用的这类原理必须抽绎于这些更为基本的研究。所有其它批评原理都是主观武断的，这门学科的历史记录了它们的阻碍作用。本书体现的价值观必须通过某种形式而为大家所接受。然而我至今无法在任何地方找到任何一种论调可以满意地提供给读者作为参考。我不得不亲自运用说明和例证来进行比较充分的论述。我也不得不以此作为本书开宗明义的论题，而在专业性较强的文学读者看来，它仿佛是一篇枯燥讨厌、可以勾销的论文，因为它有无益处颇成疑问。这些话同样适用于第二个理论问题的深入探讨，即讨论心理学的那几章。恕我直言，它们之于论价值那两章的关系，犹如戈壁之于撒哈拉沙漠。如果我不希望以下的批评章节遭到曲解，就得收入一篇近似于探讨心理学的简要论文作为绪论，除此之外似乎别无选择。几乎所有的心理学论题都是在某一要端由批评提出来的，不过，提出的角度却是普通教科书所未加考虑的。

穿过这两片荒漠，我相信本书的其余内容和读者期望读到的批评文章的内容是更加密切吻合的，虽说有些相当浅显的议论也许不必如此咄咄逼人。我对不少艰涩拗口的术语加以解释，因为我的愿望是把普普通通的批评论点同系统阐说的心理学衔接起来，能够从中领会获益的读者谅不见怪。

我自始至终谨慎地提醒自己并非单为专家著书立说，所以疏漏之处在所难免，特别是在行文分寸和保留意见方面，凡此种种应向我本人指出。

恐怕在许多读者看来，本书的缺憾在于没有调料，而这正是人们逐渐指望能在文学论著里品味到的。批评家甚至批评界的理论家近来都在假设：他们的首要职责就是令人感动，就是在人们心中激发起和他们的严肃论题相应的情感。这种尝试容我敬谢不敏。我自以为很少运用那些在实际使用时无法界说的字眼，因此所用的词语势必没有多少、或毫无感染力。回顾起来，我聊以自慰的是，有一种对思辨弱化了的兴趣，因为它要求以永恒性、终结性、甚至文

学情调、玄妙深奥作为一种调味品。那些假借读者思想和感情的混合型写作方式逐渐危及日益认识到两者之间差别的现代意识。思想和感情目前会使彼此误入歧途，而六个世纪以前这些情况就不大可能发生[1]。倘若这种合二为一的笔法确实再度受人欢迎，我们就需要更纯粹的科学和更纯粹的诗歌的魔力，才能把作者与读者的思想感情混合起来。我在第二版中增加了一个讨论艾略特先生诗歌的附识，以便说明我这里所谓的纯粹性。还有一些补充意见是谈论价值的。在第二版中修改了个别枝节问题。

我们应该铭记在心的是，到了公元3000年，只要一切发展顺利，人们掌握的知识可能使我们的全部美学、全部心理学、全部现代价值理论显得相形见绌。假如情况不是如此，那么前景就可悲了。"我们将如何处置手中突飞猛进的力量？如果我们不能及时学行驾驭它们，将会面临什么境地？"这种想法对于许多人来说已标志着生存的主要利害关系。以往大家熟悉的各种争论和今后的争论相比之下是不值一谈的，我倒是希望本书被视为决定未来争论议题的一个贡献。

掌握思想和运用思想，二者相去霄壤，每个教师一旦想到这一点就会畏缩不前。我试图攻克这个难关，正在着手写一部姊妹篇《实用批评》。极其优秀和极其拙劣的诗篇都不加署名地放在众多有识力的读者面前。他们信手写来的评论意见不妨说是提供了关于某一诗篇以及可能产生的诗评的立体看法。经过系统分析，这些材料就不仅提供了一份耐人寻味的当代文化态势述评，而且提供了一种新型有效的教育工具。

艾·阿·瑞恰慈

1928年5月，剑桥

---

[1] 指但丁的时代人们思想和感情的统一。——译注

目　录

第一章

批评理论的混乱

> 嗬，使不得！不过半便士的面包，却要灌进斗量的酒！
>
> ——《亨利四世·上篇》

批评文献并非为数不多或者微不足道。自亚里士多德以来，批评界的台柱人物往往跻身于时代精英之列。但是综观这片园地，我们注意到前人尝试的工作简简单单，取得的成果零碎不全，于是现代学者可能理所当然地想知道历来和现在的症结所在。批评注重的经验俯拾即是，我们无非只要翻开书本，凝望画作，聆听演奏的音乐，铺展一方地毯，斟上佳酿，批评家工作的材料顿时呈现眼前。即便内容车载斗量，或绰绰有余，批评家可能照样会口出怨言："亚当无需如此之多的温暖"，和弥尔顿同声相应，他曾埋怨伊甸园的气候；但他幸好不是苦于没有素材，而批评家作为调查者偏偏缺少的是心髓。批评家力求解答的问题固然相当复杂，但也不算异常困难。读某一首诗的体验何以产生诗的价值？这次的体验比那次的体验好在哪里？观赏画时为何厚此薄彼？我们应当以什么方式去听音乐才能领略最有价值的片刻？为什么看待艺术作品时这种见解不如那种见解高明？凡此种种都是大家要求批评来解答的基本问题。同时存在着一些初步的问题——例如什么才是一幅画，一首

诗，一支乐曲？各种体验如何才能进行比较？什么是价值？也许只有回答这些问题之后，才能进而加以探讨。

既然诸门艺术提供的经验唾手可得，那些杰出的智者在思索上述问题时又有什么收获呢？我们现在回顾一下，便会发现空话连篇。其中有三言两语的揣测，应有尽有的忠告，许多尖锐而不连贯的意见，一些堂而皇之的臆说，大量辞藻华丽教人作诗的诗歌，没完没了莫名其妙的言论，不计其数的教条框框，无所不有的偏见和奇想怪论，滔滔不绝的玄虚之谈，些许名副其实的思辨，一鳞半爪的灵感，启发人意的点拨和浮光掠影的管见，可以毫不夸张地说，诸如此类的东西构成了现有的批评理论。

十分著名的论调随举几端，便可证明我的断言持之有故。它们出自亚里士多德，朗吉努斯，贺拉斯，布瓦洛，德莱顿，艾迪生，华兹华斯，柯尔律治，卡莱尔，马修·阿诺德以及几位年代较晚的作家。“所有的人都自然而然地从摹仿中获得快感。”“诗歌主要表述的是一般真理。”“它要求热情与疯狂相济为用；魂不附体时我们就化为想象的产物。”“美妙的文字乃是精神真正的光芒。”“作品不妨因人而异，只要浅近明白浑然一体。”“趣味一事……”“思路正确是写作成功的开端和源头。”“我们切切不可脱离自然。”“娱乐是首要的即使不是唯一的目的，教诲可以寓于其中，但应居于次要位置。”“幻想的快感更有益于健康。”“强烈感情的自发流溢。”“文字完美，安排完美。”“人处于活动时的整个灵魂。”“统一性寓于多样性。”“综合而神奇的想象能力。”“看待客体的眼光。”“超然象外，心领神会。”“内容形式一体化。”“人生的批评。”“移情利于生存。”“富于表现力的形式。”“印象的表现。”等等。

以上种种就是登峰造极的批评理论，就是历代杰出的思想家力求说明诸门艺术的价值时所达到的高度。有些见地——实际上许多看法，都是可供反思的有益起点。但不论汇总来看，或个别而

论，乃至参合起来，它们都未提供人们需要的答案。其它见解有高有下，大同小异，从中可以发现他山之石，有助于欣赏具体的诗篇和艺术作品的真知灼见，如评论、发明、品第，不少东西值得善于沉思的头脑去潜心研究。但是除了上面援引的点滴启示，其它就无所交代。什么是诸门艺术的价值？为什么它们值得那些杰出的智者日以继夜殚思竭虑地奉献？在人们倾注心力的研究体系中它们占有什么地位？这个核心问题几乎未曾触及。然而缺乏一定的明确观点，即便十分明断的批评家肯定也会经常丧失立场意识。

不过也许批评文献不是进行这类探究的适宜地方。哲学家、道德家、美学家莫非就是称职的权威？关于善和美、价值、审美境界的专著当然并不鲜见，孜孜不倦地探讨这类论题的著述是财富，不是浪费笔墨。那些探索者凭借理性，凭借长于取舍的直觉和在所不辞的论辩，未掌握必要的事实依据就坐下来思考问题。他们至少彻底让人看到其方法不足凭信。不过倘若没有他们的辛勤努力，大家就不大会怀疑这种现已证明是一无可取的方法。而那些效法费希纳的人则转向具体、特殊事实依据的收集分析和经验主义的美学研究，他们为心理学提供了大批详细资料。特别是近几年来，大量关于艺术作品欣赏过程的有用资料已被人巧妙地发掘出来。我们要是指出美学方面几乎所有实验性工作的某些缺陷，这决不表明我们毫不感激这些探索者。但由于存在这些缺陷，他们的成果至多只是间接地有助于我们探讨更为广泛的问题。

最明显的缺陷涉及到他们不可避免的实验选择。只有十分简单的人类活动现在才采用实验室的方法来进行。因此美学家迫不得已从所能设想出来的尽量简单的“审美选择”形式着手。实际上，诗行长度和基本形式，单个音符和乐句，单色和简单调配，无谓的音节，节拍器式的拍子，粗略的节奏韵律以及类似的简单化内容，

只有这些可以运用实验室方法来探究。诸如那些受到审视的较为复杂的客体所产生的结果根本不足为据，凡是既看过画或读过诗又进过心理学实验室或和有代表性的心理学家交谈过的人都会明白其中的原因。

假如我们不是期望过高，那么从这些简单实验中归纳出来的一般规律还是令人振奋的。比如移情之类扑朔迷离的欣赏过程有所澄清；雄健的意象和行动的倾向介入把握形态和音响序列的过程，已为人们所认识，而过去大家总以为是单凭视觉或听觉器官去把握的；关于节奏灵活性的一切有趣的实际依据已经找到；看待色彩的不同眼光可以分门别类，方法也有了眉目。于是人们提高了认识：即使十分简单的活动也含有复杂性，以上列举的和类似的实验结果证明了前人的努力是完全值得的。不过更为重要的还是揭示了人们反应中存在的异常的多样性，即使引起反应的刺激因素极其简单。人们发现，即使是诸如某种原色之类毫不含糊的客体，在不同人的眼中，在不同时间同一人的眼中，可能引起极端不同的心态。从这个结果来看，似乎可以合乎逻辑地进一步推断：图画之类高度复杂的客体将会引起五花八门的反应。这一结论对于任何批评理论都是非常棘手的，因为它好像否定了任何批评理论都必须解决的那个初步的问题，即"各种经验如何进行比较"，从而无法令人满意地探讨价值方面更加基本的问题。

但是由此产生了一个要害问题。看来可以合情合理地假定，所观照的客体愈简单，预期从中得到的反应愈繁杂。因为单独观照一个相对简单的客体本身是困难的，也许就行不通。观照者势必把它置于某种环境，使其成为某个范围较大的整体的一部分。在迄今所能发明的实验条件下，客体置于何种环境之中看来无法确保。姑举语词的情况加以比较便颇有启发。一个单词本身，姑且以"夜晚"而论，闻者有多少，几乎就会引起多少不同的思想感情。一个单词引

起的多种多样的反应难以限制其范围。但是置于语句之中，词义变异便缩小了；置于整段文字的语境之中，词义则进一步固定；设想单词出现于诗篇这样一个复杂的整体，有水平的读者的反应可能具有相似性，而单词只有出现于这样的整体时才能获得这种相似性。我在下文论述确定批评判断的佐证问题时（参阅第190，205，221页），这一点还要进行探讨。这里必须先提一下，以便说明批评理论并不大量依傍实验美学的原因所在，尽管这些探究在许多方面有所裨益。

第 二 章

虚幻的审美境界

> 他干的蠢事他将毫不后悔，他也不希望重蹈覆辙；人类注定不会有更好的福气。
>
> ——《威廉·迈斯特》

美学中一个比较严重的缺陷就是避免价值方面的考虑。的确，判断不当地引入价值考虑通常导致彻底失败，托尔斯泰即为一例。不过，诸门艺术所引起的经验中有一些是有价值的，而且由于其价值才呈现出现有的形式，这个事实并非无关题旨。至于分析时这个事实是否有用，自然要取决于所采纳的价值理论，但是完全置之不顾则意味着不怕失去解决整个问题的线索。其实，线索已经失去了。

近代全部美学都依据一个始终鲜见论述的臆说，即假定存在着一种类别明确的精神活动，它出现于大家所说的审美经验。自从康德道出了“关于美的第一句言之成理的话”[1]，人们就不断尝试，把“趣味判断”界说成说关乎快感的，而这种快感是无关利欲的，普遍存在的，非理智性的，不能和感官的或一般情感的快感混为一

[1] 黑格尔的高论，《哲学史讲演录》，第3卷，第543页。（见中译本，商务版，1983年，第4卷，第299页。——译注）

谈，总而言之，是要使之成为自成一类的东西。由此便产生了审美方式或审美境界这个虚幻的问题，这份历史遗产可以上推到关于善、美、真的抽象探究的年代。

把这种三分法和意、情、知的类似三分法并列而论的诱惑是难以抗拒的。康德这样说过：“心灵的所有天赋或能力，都可以归纳为三种，不容许从一个共同基础寻求任何进一步的衍生，即认识能力、快感或不快感以及欲望能力。”[①] 理解力、判断力、理性名正言顺地分别代表上述各种能力。“处于认识能力与欲望能力之间的快感，恰如判断力之介乎理解力与理性之间。”他继而论述了理应属于判断力领域的美学，三种能力的中间一种；在《纯粹理性批判》和《实践理性批判》里他已经分别就第一和第三种能力作了全面阐述。结果他实际是把美学附属于唯心主义哲学，从此美学在这个构架中一直起着重大的作用。

形式对应的这种偶然属性已对思辨发生影响，即使它并未贻害无穷，却也显得荒谬可笑。时至今日，摆脱窠臼仍然很困难，尽管它们一直无助于解决问题。真与知两个领域的认同不会引起争议；意与善息息相关，通过下文可以理会；但是试图把美和情纳入划一的分类则是令人不堪的歪曲，现已普遍为人放弃，[②] 虽然批评著述中附和的论调随处可闻。评论家对“情感”的独特用法，“审美情感”提法的广为流行，便是其中一例。再则，由于情的提法引起异议，这就不得不另外寻求精神活动的某种特殊方式，可以把美归入这种方式。真则为探索活动的对象，是心智的理智或理论部分的活动对象；善则为意志、欲望、实践部分的活动对象；美的活动对象能在什么部分找到呢？某种既无猎奇性又无实践性的活动。它并不

---

① 《判断力批判》，梅瑞狄斯英译本，第15页。

② 鲍桑葵博士是最后的信奉者之一。参阅《美学三讲》。

质问疑难，也不寻求运用。结果这就是审美的、观照的活动，在绝大多数讨论中，[1] 人们仍用这些否定条件去界定，视之为与事物沟通的方式，它既非深入事物本质的理智探索，亦非促使事物满足人们欲望的一个尝试。后来发现观照艺术对象时产生的经验可用这样一些术语描述，于是体系取得了暂时的胜利。

确实这些经验中有许多显示出特性，它们既体现于目前存在的学术兴趣，也体现于经验中欲望形成的过程；而且这些特性——超脱、无个性、沉静等等—— 具有重大意义。我们在继续讨论时要仔细予以审视。

我们将发现经验涉及到两种迥然不同的趋向。它们产生于大不相同的起因，但从内省角度看又难于区别。就标明探索的一个特殊领域而言，它们实在无法令人满意。对于我们的论旨来说，经验即使不是十分含混，也会导致一种倾斜的或偏向的分类。有些迫切要求我们考虑的经验会为人疏忽，而许多无关紧要的经验则被引人探讨范围。选择审美境界作为探讨诸门艺术的价值的起点，实际上犹如选择"长方形的，有些地方是红色的"作为画的一个定义。结果我们竟发现最终讨论的大量事物不是原来打算讨论的事物。

但是问题仍未解决——是否存在审美境界，或自成一类的经验上的审美性质？具体说来谁也未曾提出过多少详明的论点。的确，浮农·李在《美与丑》第10页论证了"可见可闻的形式与我们自身之间完全自成一类的关系"可从"特定的比例、形态、图案、组合带有再现于艺术的倾向"这一论据推导出来。至于推导的过程则难以臆测。砷常见于谋杀案，网球活动多见于夏季，但是无法由此证明那里存在自成一类的性质或关系。显然只能通过审视才说得出某一事物是否与其它事物相似或不相似，再说注意到同一事物

① 例如浮农·李的《论美》。

的某一情况类似于另一情况，也说明不了什么。人们未免怀疑，既然论点如此混淆，原来的问题就不十分清楚。

某一种类的经验是否类似于其它种类的经验才是问题所在。这分明是一个关于相似程度的问题。为了澄清疑问，姑且承认：涉及各门艺术的价值时存在着各种各样的经验，美的属性来源于各种各样的因由。是否其中有一种经验跟下述实际并未产生的经验有所不同，例如嫉妒出于记忆？或数学计算来自吃樱桃？什么程度的区别会使经验带有特殊性？如此提出问题，显然不容易回答。这些区别没有一种可以估量，程度参差不一，所以全部难以评估。然而绝大多数新康德主义作家，以及前此的许多人，都毫不犹豫地作了答复："是的，审美经验是独有而特殊的。"他们的理由，在并非限于文字方面的时候，通常就是来源于直接的审视。

与这个传统背道而驰需要几分魄力，我不是没有经过三思就这样做的。不过毕竟问题属于分门别类，而心理学方面诸多其它的分支正在受到析疑和重建，所以这个问题也不妨重新加以审视。

关于一种有所区别的审美经验种类的问题可以采取两种形式。不妨认为存在着某种独特类别的心智成分，它进入审美经验而无法进入其它经验。因此克莱夫·贝尔[①]先生总是坚持认为存在着一种名曰"审美情感"的独特情感，视之为种差。但是心理学中并未给这样一种存在留出位置。对此还有什么其它东西揭示出来呢？例如浮农·李[②]本人所强调的，除了进入审美经验，移情作用还进入举不胜举的其它经验。我并不想提出什么主张。

如其不然，审美经验可能并不包含任何独特成份，而是具有平

① 贝尔(Clive Bell，1881—1964)，英国艺术批评家。他在《艺术》(1914)中认为，形式是艺术作品最重要的成分，独立于内容，这就是他的"含义形式"理论。——译注

②·李(Vernon Lee，1856—1935)，原名维奥莱特·佩吉特。英国女作家、艺术批评家。美学论著包括《论美》、《美与丑》。——译注

常的材料但显现为一种特殊形式。这就是大家一般所臆断的审美经验。现在上述特殊形式，正如通常所形容的——采用无关利欲、超脱、距离、无个性、主观普遍性等等措辞——这种形式，我稍后将力求表明，有时无非是经验产生方式的一个结果，交流的一个条件或效果。但是有时可以用相同措辞来形容的一个结构却是经验的一个本质性特征，实则它的价值就取决于这个特征。换句话说，由于原因各异，至少有两种不同的性质当前是为人们惯用的，它们都由"审美"这个术语含混不清地包括了。因此，单单把某种材料置于一个框架，或者写成诗体从而具有一种"审美性质"，这是一层含义，把价值包含在内则是另一层含义，将二者区别开来是十分重要的。而含义上的这种混淆，以及其它的混淆，① 已使审美这个术语几乎毫无用处。

审美方式通常假设为一种可以练习的看待事物的特有方法，不论随之而来的经验是有益的、有害的抑或无益无害的。它旨在包括丑的经验以及美的经验，并且要兼顾介乎二者的经验。我所希望坚持的是：这种方式并不存在；丑的经验和美的经验毫无共同之处；二者并不以不计其数的其它经验共同运用这种方式，而那些经验任何人做梦也不会（克罗齐除外，不过这个限制往往是需要的）想到称之为审美的。但是人们也发现比较狭义上的审美含义是限于美的经验并且必然包含价值。关于这一点，虽然承认这类经验是可以区别的，但同时我将力求表明它们和许多其它经验十分相似；它们的主要差别在于成分之间的关系方面；它们仅仅是进一步发展且更加精细地组织了普通经验，而根本不是一种新型的不同的种类。我们赏画读诗或者听音乐的时候，我们并不是在做什么特别

① 举例而言，任何选择，如果选择者无法举出理由的话，在实验室里往往被称之为"审美选择"。

的事，跟我们前往国家美术馆途中的言谈举止或清晨我们穿戴衣冠的情形并无两样。使我们产生经验的方式有所不同，一般说来经验比较复杂，而且我们如果是成功的话，经验也就比较一致。不过我们的活动并非属于一个根本不同的种类。倘若假定它是另一种类，那就把难题放在表述和说明这个种类上，而这就多此一举，迄今还无人成功地攻克这些难题。

这里提出的要点在后面的探讨中将逐渐比较明了[1]，特别是两种迥异的审美形质的区别，正是基于这个根据，一个经验才可以形容为审美的或无个性的和无关利欲。

对存在特有审美立场这一假定的进一步异议，为它是特有的美学价值、纯粹的艺术价值这一思想铺平了道路。假定存在一个特有的经验种类即审美经验，那么就很容易一步走向下一个假设：存在着一个特有独具的价值，它不同于普通经验的其它价值的类别，而且和后者割裂开来，“欣赏一件艺术作品，我们无需从生活中带来任何东西，不必认识它的思想和事务，不必熟悉它的情感。”[2] 于是近来流行着一个关于审美假说的偏激论调，现在颇占上风。再援引一个例证，它不太极端但也包含着审美经验是自成一类、其价值与其它价值并非同一种类的言外之意。“诗歌性质不应成为现实世界（根据我们对这个提法的通常理解）的一部分，也不是它的摹本，而应成为一个自成一体的世界，独立、完整、自给自足。”[3]

诸门艺术为审美家提供了一个个人的世外桃源，下文将要显示的这种观点是探究艺术价值的一大障碍，它对那些不加分析地予以接受的人的一般立场所产生的影响往往是令人遗憾的。同时

---

① 参阅第10章和第32章；关于无个性，见索引

② 克莱夫·贝尔《艺术》，第25页。

③ 安·塞·布雷德利《牛津诗歌讲演》，第5页。

它对文学和艺术的影响已经彰彰在目，表现为缩小和约束了本来活跃的文艺兴趣，表现为精雕细镂、矫揉造作、虚饰的疏远。艺术[1]被设想为神秘的、不能言喻的优点，是“审美心境”的近亲，从影响上看可能容易产生害处。它作为一个理念培养着精神的习性，而作为一个奥秘它又吸引着那种习性。

[1] 原文用日耳曼黑体字，显然作者有讥嘲德国唯心主义美学之意。——译注

第 三 章

批评的语言

……我也看见我的彩虹幻象有光环照耀的脸庞，人们美其名曰美：傲然，冷峻，神性一般稍纵即逝，出没于天下……

——《梦的主宰》[1]

作为一种批评理论的一个基础，现代美学不论存在哪些欠缺之处，大家必须承认，它在对于美的性质的思辨方面，比在科学方法应用之前有了长足的进步。那个令人手足无措的美的幽灵，即不可言喻的、极限性的、无法分析的、简单的理念，至少已经束之高阁，而且大量同样虚假的本质也一并消除或不久将会消除。诗情和灵感相济为用，仍然由于它们的出现而为那些值得重视的方面增添光彩。

"诗歌犹如生命，自成一体……。就本质而论是一种连续性的实质或活力，诗歌从历史沿革来看是一场前后连贯的运动，一系列前承后续浑然交融的表现形式。每个诗人，从荷马或荷马的前人直至当今之世的诗人，在某种程度和某一点上，都是诗歌的运动和活力的声音；在他的作品中，诗歌暂时变得可见可闻，成为化身体现；

---

[1] 苏格兰作家威廉·夏普(William Sharp，1855—1905)的作品。——译注

他的现存诗篇乃是那种部分的短暂的化身体现过程所留的记载……诗歌的进展由于具有磅礴的气势和崇高的职能而千古不息。”[1]

通过孜孜不倦的探索，人们仍将发现许多其它神秘的存在，它们绝大部分不像“美”和“诗歌”那样威严，都隐没于丛密的语林之中。结构、布局、形式、节奏、表达……往往无非是语言的真空。所以一种批评理论应该提供说明问题的解释以取而代之。

目前看待语言的各种态度坚持不变的话，语言幽灵的这个难题势必就会依然付之阙疑。大家必须认识到，我们所有自然而然的言语措辞都是会导致误解的，尤其是我们用于探讨艺术作品的那些遣词用字。这些措辞我们完全习以为常，即使我们意识到它们代表省略，还是容易忘记这个事实。在许多情况下，要发现存在着什么省略总是极其困难的。我们习惯于说一幅画美，而不说它引起我们的一种经验，从某些方面来说这种经验是可贵的。[2] 一句评语“这多美”原来不过是表示我们赞许此画的空话而已，因此必须翻转过来换个角度去加以发挥，这个发现曾是来之不易的一大成绩。即便现在，语法公式的诡秘術道就是如此，人们相信存在这样的品质或属性，那就是美，它附属于我们理所当然地称之为美的事物，可能所有能思考的人在心智发展的某一阶段，都不可避免地会接

① 约·威·麦凯尔《诗歌讲演·绪论》

② 我们可以简要地表述这种谬见。实际上出现的情形是：A（艺术作品）在我们身心产生E（一种作用），它具有美的性质；A产生美的E。我们言语之中仿佛自己领悟到A具有B（美）的品性：我们正在领悟美的A；如不留心的话，我们也是这样认为的。思想方面，我们近来的破旧立新中最为重要者，莫过于对目前谈论的东西有了这番向前迈进的重新发现。继之而来的必然是我们对待世界和同类的态度的广泛变化。这场变化的一个趋势是走向宽容，其次是走向怀疑主义，再则是趋于更为稳妥地形成我们的行动动机。总的眼光上有时预示着相对性（或者一旦传播开来时关于它的普遍的想法）的那些惊人的哲学上的变化，即使出现的话，看来也许会淹没于不大醒目却又比较家常些的变化之中。

受这种信念。

有些人已经摆脱这种虚妄信念。他们充分意识到，大家谈论不休，仿佛事物具有品质，而我们应该讲述的是它们在我们的身心产生这种或那种性质的作用，即使这些人重犯的谬误还是“投射”那种作用并且使之成为其缘由的一个品质。这种谬误一旦出现，就使思想带有特殊倾斜，尽管如今有水平的人大多不会自欺欺人，果真抱着神秘的看法，认为存在着一种原来固有或附属于外在客体的品质——美。然而综观探讨艺术作品的所有论述，大家还是能够觉察到语言推波助澜，趋于这样的看法。我们可以察觉它增加了无数问题的难度，所以始终要涉及到它。下述种种术语便是例证，比如用于所有艺术门类的“结构”，“形式”，“对称”，“组合”，“布局”，“统一”，“表达”；画论中的“浓度”，“动态”，“神韵”，“紧凑”；文论中的“节奏”，“语势”，“情节”，“性格”；音乐方面的“和谐”，“基调”，“展开”。所有这些术语目前都在运用，似乎它们代表着心智之外的事物所固有的品质，比如一幅画，从色彩的聚合这一层来说，毫无疑问是超乎心智之外的。以诗而论，除了印刷和纸张难以发现还有什么东西是这些所谓的品质可以归属的[illegible]此也阻止不了上面所说的倾向。

不过直至目前，语言确实成功地对我们掩盖了几乎全部我们所谈论的事物。无论我们探讨的是音乐、诗歌、绘画还是雕塑或建筑，都是言不由己，仿佛一定的有形客体——弓弦的颤动和乐曲唱腔的颤动，书页上印刷的符号、画布和颜料、团团块块的大理石、砂石的质地——就是我们正在谈论的东西。可是我们身为批评家所发表的意见并不关涉这些客体，而是涉及心态，涉及经验。

这种看法的离奇之处是经常感觉得到的，不过经过思考就会

发现不足为奇。倘若有人说《五朔月女王》[①]是感伤的，那么承认他所指的是一种心态并不困难。但是如果他断称乔托某件作品的团团块块铢两悉称，这就不太明显。如果他进而讨论音乐中的时间，视觉艺术中的形式，戏剧中的情节，那么他刚才一直谈论的是精神活动这一事实便被掩盖起来。文字机器把我们和我们实际论述的事物阻隔开来。文字在交谈中是有用的，确实无可估量，可以方便地结束冷场和随机应变，但是需要苦思瞑想地扩展之后才能贴切地运用，而人们简单地对待文字，如同对待人们的专有名称一样。于是寻求这些文字表面代表的事物就变得自然而然了，由此引起无数微妙的探究，就其主旨而论从头开始便注定要失败。

可见我们必须作好准备，把谈话的礼仪所要求的一切过于简单的言辞译成呆板迂拙的语词。然后我们将会发现这些流行的说话方式得以保留的主要理由，尽管存在各种各样混淆和不便，它们有其独特的表现感情的力量。在表现感情的旨趣时，它们是不可或缺的，不过为了清晰，为了审视客观上所发生的情形，翻译同样必不可少。绝大多数批评意见则以简略的形式说明一个客体引起某些经验，一般而论，说明的形式结果总是令人想到这个客体据说具有某些品质。可是批评家往往更进一层，确定他内心感受到的影响是由于这个客体独有的特点而产生的。就此而论，除了客体对他的影响，他还指出客体的独特之处，这类比较充实的批评才是我们所想望的。然而，有必要在包括特点的客体与观照之后成为影响的经验之间划清界限，此后他的洞见才能使人得益良多。可惜二者混为一谈的例证构成了批评文献的主体。

在此引出两个定义是适宜的。在一个充分的批评说明中，说明

---

① 英国诗人丁尼生的作品。——译注

的不仅是一个经验的某些方面有价值，而且经验是由于被观照客体的某些特点而产生的。表述经验价值的，我们称之为批评部分；表述客体的，我们称之为技巧部分。因此我们对木头十字架和石十字架有着不同感觉这一说法是技巧意见。韵律较之散体更适宜于温柔的恋情，据此看来，这一说法便为技巧意见。但在这里显然批评部分也可能轻易地流露出来。涉及经验产生或得以促发的途径方法的所有意见都是技巧性的，而批评意见则关乎经验价值以及认为它们有无价值的理由。下文我们将力求表明批评意见仅仅是心理意见的一个支流，解释价值没有必要导入任何道德或形而上学的思想。

技巧意见与批评意见的区别确实很重要。二者的混淆致使关于诸门艺术历史的著作中出现了某些十分莫名其妙的章节。在某些情况下，一定的技巧带来绝妙的结果。这种技巧的明显特点起初被人视作优点的确切标志，后来则被看成优点本身。有段时间，凡是没有表现出这些表面印记的意见均未受到应有的考虑，不论它们多么妙不可言。托马斯·莱梅对莎士比亚的贬毁，约翰逊博士对弥尔顿停顿手法的看法，蒲柏诗体占上风的后果，仿古的雕塑，大卫作品中希腊人的姿态，塞尚的仿造品，这些都是有名的例证，可以说是举不胜举。相反的事例同样俯拾即是。某个特殊例子中技艺上明显的瑕疵大家已经认识到了。一行特别的诗句中S也许太多了，或者说一首"品达罗斯体"颂诗不规则和不押韵；

此后任何表面类似于

The lustre of the long convolvulusses

（长长的旋花的明媚）[①]

---

① 丁尼生《伊诺克·阿登》，第577行。——译注

这样的诗句在表面上相似的任何一句——任何不押韵的抒情诗，都被视为有缺点。

这种以细节评判整体而非相反的伎俩，误将手段作为目的，误将技巧视为价值，事实上是阻挠批评家的各种陷阱中最为奏效的。只有教师知道（有些时候他们本身是有错误的）下述读者为数之多，比如这些读者以为一个有欠缺的押韵——bough's house，bush thrush，blood good——就是足以指责一首诗的充分理由而忽视了所有其他的考虑。这类小题大作的人，和那些沉迷于韵律分析的人一样，（通常是由于'拉丁诗文练习'而导致的）对诗歌理解甚少。我们对一首诗不知道还应该如何看待的时候便把注意力放在外部特征上。

第 四 章

交流与艺术家

诗歌是最幸福最美好的心灵最美好最幸福时刻的记载。

——《诗辩》[1]

批评理论所必须依据的两大支柱便是价值的记述和交流的记述。我们并未充分认识我们的经验中有多大部分采取了现有的形式，因为我们是社会性动物，而且从幼年起便习惯于交流。我们的思维感受方式中有许多得之于父母和他人，这固然是老生常谈。不过交流的影响则较此更加深入得多。我们精神的根本构造主要决定于下述情况：人类置身于交流之中已有千秋万代，交流贯穿于人类发展的过程，甚至更早。精神的大部分显著特征是由于它是交流工具而形成的。一个经验非得形成之后才能进行交流，这毫无疑问；可是它采取现有的形式主要是因为它可能非得进行交流不可。自然选择[2]所强调的交流能力是压倒一切的。

存在着许许多多的心理学问题，有些是格式塔理论的部分阐述者正在力求攻克的，有些是心理分析学家为之困惑的，而精神的

① 《诗辩》，雪莱的论著。——译注
② 指生物界的优胜劣汰。——译注

这个不受重视、这个几乎遭到忽略的方面则可能使以上问题迎刃而解。不过它的作用却突出地表现于诸门艺术中，因为诸门艺术是交流活动的最高形式。正如从下文可以看出的，一旦我们从这个角度去考虑，艺术结构上困难费解的疑点大多就变得容易明白了，例如形式要素先于内容[①]，再如美学家十分强调的无个性和超脱。但是必须防止一种可能出现的误解。虽然在研究艺术家时，最有益处的是视之为交流者，可是以为他通常也用这种眼光看待自己则大错特错。在工作过程中，他一般并不是前思后想、有意识地着力于交流。有人问及时，他极可能回答说，交流是个并不相关或者充其量是个次要问题，并且说制作中的东西本身就是美的，或者是令他个人满意的，或者在某种含糊的意义上表达了他的感情或他本人的东西，或者是个人及独特性的东西。别人要去研究它，从中吸取经验，这可能对他说来完全是偶然的，无关宏旨的事情。谦虚一些的话，他还可能说，工作的时候他不过是聊以自娱。

艺术家通常并非自觉地注重交流，而注重的是使其作品——不论诗作还是剧本，雕像或是画作，不管它是什么——"恰到好处"，显然不会考虑它的交流功效，这一点很容易说明。让作品"体现"、符合并且再现其价值所赖以存在的真确经验才是他文思专注的主要方面，遇到困难的情况，便成为统摄一切的文思；如果他当作一个割裂开来的问题去考虑交流方面，那么由此引起的注意力分散就会在极其严肃的作品中造成毁灭性影响。他无暇考虑公众，即使公众中水平卓异的那些层次，对作品是否喜好或有什么反应，他也置之不顾，这种态度是明智的。有些艺术家和诗人未免有片面重视交流之嫌，他们往往等而下之（这也有例外，莎士比亚恐怕就算一个）。

---

① 参阅第 24 章。

但是有意识地忽略交流毫不削弱交流作为一个方面的重要性。除非我们准备承认只有我们的自觉活动才有意义，否则就不会削弱交流。只要艺术家精神正常，[①]使作品"恰到好处"这一过程本身便具有巨大的交流影响。除了下文所要探讨的某些特殊例证之外，"恰到好处"的作品比起"处理不当"的作品有着更加强大的交流力量。作品和艺术家有关经验相符的程度可以衡量作品将在他人心中唤起同样经验的程度。

不过，说得严格一些，艺术家不愿把交流作为他的一个主旨来考虑。否认他在创作时由于渴望感染别人而受到影响，这并不证明交流实际上不是他的首要目标。从忽视无意识动机这一心理学的简单观点来看，固然可以证明，可是要从任何多少足以说明人类行为的观点来看则不然。一旦我们发现艺术家不断地力求达到无个性，达到排除个人的、怪僻的、心血来潮的笔法的作品结构，总以那些能够极其统一地对冲动产生作用的因素作为作品基础；一旦我们发现个人的艺术作品、艺术家本人满意[②]别人却不理解的作品十分罕见，而作品的知名度又与它对艺术家本人的吸引力始终密切联系，这时就难以相信交流功效不是他考虑的"恰到好处"[③]的主要部分，艺术家也许以为后者另当别论。

实际上渴望交流不同于渴望推出具有交流功效（无论怎样掩饰）的作品，前者在多大程度上成为艺术家的一个"无意识动机"，这个问题我们不必贸然回答。毫无疑问，艺术家因人而异，大相径庭。留芳千古，在支配人类精神的各种影响中占有永久的地位，这种"不朽"的魅力对于某些人似乎非常强烈。而它对其他人则往往

① 这一点将在第24章探讨。

② 这里又该考虑到艺术家是否心理正常。

③ 从下文可以看出，我并不是要把"美"与"交流功效"等同起来。这是一个容易落入的陷阱。也许其中有克罗齐的一些外界追随者，不过克罗齐本人不在此列。

不足介意。人们在多大程度上承认自己抱有这些想法，当然随着当前的社会及学术风气而变化。流传给后人评判，抱着成为“不朽之婴儿”[1]的态度对待艺术作品，看来目前很不受欢迎。“我们如何知道后人怎样？他们可能是可怕的人！”今人可能发此议论，从而混淆了问题。因此所面对的并非仅仅是生活在某个年代的后人，而是特别适合评判的人，但大多数后人都缺乏这种资格。

批评注重的不是艺术家表态的或未表态的动机——不论这些问题对于心理学说来可能具有多大意义，而是下述情况：多数例证中艺术家的程序确实使得作品的交流功效合乎他本人的满意程度以及他对作品恰到好处的意识。这可能仅仅是由于他心理正常，或者可能由于未表态的动机。前者是看来比较合理的设想。无论如何可以肯定，一味仔细研究交流的可能性，同时又极其强烈地渴望交流，但却缺乏诗人的冲动与读者可能产生的冲动之间息息相通的自然感应，那是绝对不足以交流的。所有十分成功的交流都包含着这种感应，任何策划也无法取而代之。旨在交流的那种苦思冥想、有意识的尝试总不如无意识的间接方法那么有效。

可见艺术家表面忽视其作品的主旨是完全合理的。下文会不加限制不指名道姓地论及首先注重交流的艺术家，应该记住此处谈到的保留意见。

既然提到诗人的无意识动机，不妨在这一点上谈些补充意见。无论心理分析学家会确认什么，诗人的心理过程都不是一个大有收益的探究领域。这些过程为任意揣测提供了尽情驰骋的猎场。促成一首诗的诸多因素当然是无意识的。很可能无意识的过程要比有意识的过程更加重要。不过即使我们对精神活动的经过的认识

---

① 雪莱《解放了的普罗米修斯》，第1幕，第749行。——译注

远远超过现在，试图单凭作品为佐证展示艺术家精神的内在活动，那样就会遇到极其严重的危险。要是根据弗洛伊德已出版的著作去评判列奥纳多·达·芬奇，或者根据荣格的著作去评判歌德（例如《无意识心理学》，第305页），心理分析学家就不免是特别无能的批评家。

困难在于几乎所有关于艺术家精神产生的活动的推测都是无法证实的，甚至要比关于梦想家精神的类似推测更加无法证实。看似最为合理的解释流于依据那些客观上由于其它因果关系而产生的特点。除了格雷夫斯先生[1]之外，我不知道是否还有别人尝试过分析《忽必烈汗》，这首诗的写作过程和主题使人想到它是完全宜于分析的。了解目前分析方法的读者可以想象全盘照搬弗洛伊德学说的灾难性的后果。

要是他当时翻到《失乐园》第四卷，从223行往下念60行，就会找到《忽必烈汗》中不少意象和措辞的真实出处。虽然发现——

> 一条大川南去穿越伊甸园，
> 河道未变，却流入丛莽山下
> 潜流而过淹没无迹……

虽然发现——

> 一柱清泉平地起，涓涓细流
> 灌注乐园；总汇而落
> 淌向崎岖空地，连接下界水源……

---

① 格雷夫斯（Robert Graves，1895－1985），英国诗人、评论家。他曾在《梦的意义》（1924）一书中分析过柯尔律治的《忽必烈汗》。——译注

虽然发现——

漂流着东方之珠和金沙
垂荫之下千回百转蜿蜒
而流的是仙浆神液……

虽然发现——

此时此刻潺潺泉水
顺沿斜坡泻落消失……

他的疑问可能还是萦绕不去，直至读到：

亦非阿巴辛帝王保护贵胄之处
阿玛拉山巅王宫[1]

柯尔律治诗中最玄奥的一处——即阿比西尼亚姑娘歌唱阿波拉山便得到了简单的说明。此诗的结句大概就不太需要照此推究出处了。[2]

出处不止一端，《忽必烈汗》几乎全部的素材都是如此这般出现于柯尔律治的脑海中。以前是否有人注意到此处具体有所假借，

---

① 阿巴辛(Abassin)，即下文提到的阿比西尼亚，为埃塞俄比亚旧称。阿玛拉山即下文的阿波拉山。——译注

② 《忽必烈汗》结句是"饮下乐园的乳汁"，典出柏拉图《伊安篇》第534节。诗人灵感被比作酒神狄奥尼索斯的女信徒，她们从缪斯乐园的河水中吸取蜂蜜和乳汁。——译注

我不清楚。不过《珀切斯游记》[1]，巴特拉姆的《南北卡罗来纳出行记》[2]以及莫里斯[3]的《印度斯坦史》却是十分熟悉的来源，其中有一些来源柯尔律治本人也有所交代。

这是诗人精神无意识活动极有代表性的例证，我们不妨把它作为一个并无不当的前车之鉴，至少它能防止某种可能把心理学运用于批评的现象。

要想说明批评家、道德家、教育家、美学家……对诸门艺术及其在人间世事全部格局中的地位的曲解程度，这是有些困难的。往往根本曲解的那些人在趣味和反应能力方面已经登堂入室，罗斯金即为一例。有些人既懂得怎样对待一件艺术作品，又明白他们正在做什么。他们多半是艺术家，而不大乐于或者不大胜任相当特殊的说明任务。可能他们以为显见易懂无需说明。还有些人作过尝试，通常又碍于语言而告失败。因为历来妨碍我们说明以及"赏玩"(缺乏恰当的字眼，姑用一个不大恰当的字眼)诸门艺术的困难在于语言。

> "多么幸福的人啊
> 他能抚慰这神通的人类之敌！"[4]

也许过去从未像现在这样迫切地要求我们认识艺术为什么重

---

① 珀切斯(Samuel Purchas，1577—1626)，英国牧师，编有《哈克卢特遗作，或珀切斯游记》——译注

② 巴特拉姆(William Bartram，1739—1823)，美国旅行家。柯尔律治和华兹华斯都十分推重他的这部游记。——译注

③ 莫里斯(Thomas Maurice，1754—1824)，英国历史学家，东方学家。——译注

④ 引自安德鲁·马韦尔《一片鲜花前的小特·西画像》。——译注

要并且避免不适当的答案。将来这可能会变得日益重要。确实诸如此类的意见经常发自满腔热情的人，大家惯于一笑置之，如同对待英国的未来和狩猎有不解之缘的断言一样。不过人们将发现，这些意见完全言之有据地关系到那些在任何地方都无人轻视的问题。

诸门艺术乃是我们载入史册的价值观念的宝库。艺术来源于出类拔萃之辈生命中的某些岁月，并且使之长存于世。在那些岁月里，他们运用经验已经得心应手，可谓登峰造极；在那些岁月里，千变万化的生存可能性已经看得一清二楚，而可能出现的各种不同的活动又得到天衣无缝的调和；在那些岁月里，习以成性的狭隘兴趣或糊里糊涂的困惑已为一种千锤百炼修养而成的宁静心境所取代。一件艺术作品的源起即创造的时刻以及它成为交流载体这个方面，从这两点来看都能找到理由，让艺术在价值理论中占有一个极其重要的地位。艺术记载了我们关于经验的价值所掌握的最为重要的判断。艺术形成了一套佐证，而由于缺乏一种可以用来解释它的心理学，同时由于抽象伦理学使之变得枯竭的影响，自命为研究价值的学者几乎无所涉及。这个疏忽莫名其妙，因为没有艺术的帮助，我们的经验就没有多少是能够进行比较的；而缺乏这种比较，关于哪些经验更为可取，我们就难以指望达到共识。非常简单的经验——搪瓷盆里洗个冷水澡，或者赶火车——不用复杂的载体便可进行某种程度的比较；彼此相知有素的朋友也有可能在一般谈话中加以粗略的比较。但是微妙或隐秘的经验对于大多数人却无从交流而且难以言表，尽管社会习俗或对人类孤独处境的恐惧可能促使我们表里不一。在诸门艺术中，我们发现了唯一形式的记载，其中上述各种都是能从经验里记载下来的，那些经验在极为敏感而又善于辨别的人看来是值得拥有的。由于对这种情况的模糊认识，人们一直视诗人为先知，视艺术家为神甫，二者都蒙受着

侵犯。如果正确对待的话，诸门艺术便可提供足资利用的再好不过的材料，帮助我们确定哪些经验较之其它经验更有价值。然而限制性的条文是至为重要的。好在并不缺少十分突出的例证，可以提醒我们正确对待艺术的困难所在。

第 五 章

批评家注重的价值

> 有什么妨碍?你竟有眼无珠,偏偏看不见身边高手的毛病?莫非你就是那个谎言者?就是那走味的盐,已遭良心的唾弃?[①]
>
> ——杰拉德·门莱·霍普金斯

笼统探究善的本质与鉴赏特定的艺术作品,二者之间可能存在着较大的差距,下面所要进行的论述看来是对待我们问题的一种旁敲侧击。伦理道德经常作为批评的一个附带问题去处理,近来尤其如此。批评家必须小心翼翼地把特殊注重的方面与此区分开来。于是人们总说,批评家的职责是处理艺术作品本身,而非存在于作品以外的任何后果。人们一直以为,这些后果不妨留待他人去注意,留待神职人员,或许是警方。

这些权威人士可惜是无能之辈,实际上这也为害不大。他们的悖谬言行常常荒唐透顶,所以造成的影响为时不长。它们经常起到一个有益的作用,就是令人注意到那些也许会为人忽略的作品。更

---

① 见《诗集》(1918)。"走味的盐",典出《圣经·马太福音》,第 5 章,第 13 节。——译注

有甚者，他们那些轻率、粗鲁、荒唐的言行助长了下述观点：伦理道德与文学艺术不大相干或者无关。甚至助长了更其可悲的看法：文学艺术与道德规范毫无关系。审查官员的处置失当，他们对于须经审查的对象的选择，卑鄙的侮辱，比如居然宣布《埃斯特·沃特斯》[①]是一部不纯洁作品或是智力不高的表现，再如认为《包法利夫人》是为伤天害理的通奸进行开脱的辩护书，还有无数滑稽而又令人目瞪口呆、大为愤怒的干涉，凡此种种都充分说明了上述态度，可是他们并未证明自己的态度正当合理。

判断沉稳而且头脑健全的人一般完全避免讨论文学艺术上比较广泛的社会及道德方面的问题，这真是一个不幸，因为这样就听任愚蠢横行于这片园地，而且过分束缚了优秀批评家的发挥余地。他们极不愿意被人信口雌黄，认为他们实际上画地为牢、闭关自守。如果他们是由于水平不够的人故弄玄虚而有所约束，那么恶果和损失便会不断扩大，既不是短暂性的也不是不足道的。这正如江湖郎中轻举妄动，于是开业医生纷纷退隐。因为批评家把精力贯注于精神的健康，正像大夫对待身体的健康那样。确实，方法不同，健康的定义也比较宽泛而精微，根据这样的定义，最健康的精神便是能够真正获得最大限量的价值。

批评家可能难免运用一些有关道德的思想。他的全部精力花在应用和发挥个人关于价值问题的思想上，而避免自身偏重道德的态度则无非是以“道德规范”的名义放弃或者排斥他所视为错误或欺人的思想和方法。这个名词带有暧昧的意味，许许多多可恶和可敬的人都拿它大作文章，所以我们不妨同意避而不用。但是审查制度利用道德名义所引起的谬误屡见不鲜，而关于价值本质的错误观念又很容易使人陷入其中而且流布甚广，因此如果缺乏一个

① 作者为爱尔兰小说家穆尔(George Augustus Moore,1852—1933)。——译注

总体理论和一套明确原则，有益的批评就难以存在下去。

有人相信文学艺术具有价值，他们所需要的是一种可以为之辩护的立场。唯有能够显示文学艺术在完整的价值体系中的地位和功能的总体理论才能提供这样一个堡垒。同时我们需要的是可以用于抵制和推翻错误观念的武器。人口在增长，绝大多数人偏好的作品与被最有水平的见解视为上乘的作品之间存在鸿沟，由此产生的问题已经严重到了无以复加的程度，而且看来可能在不远的未来发展到不可收拾的地步。和以往相比而言，标准更加需要为之辩护，理由不止一端。价值将会一落千丈，将会出现通俗趣味代替有素养的识别能力的重新估价。这样设想可能为时过早。不过商业作风导致的现象更是千奇百怪：对电影和广播更加不祥的潜势我们至今还莫测高深；有些不大确定而又无疑为数不多的迹象表明，“畅销作品”（姑且比较《泰山》[①]与《她》[②]），杂志上的韵文，壁炉架上的陶器制品，科学院里拍的照片，音乐厅的歌曲，郡政会的大楼，烈士纪念碑……品位越来越低。有些时候固然出现引人注意的例外情况，这时大众要比专家更加明断，不过通常并非如此。

为了弥合这道鸿沟，促使大众欣赏的水平比较接近资质优越者的一致见解，而且为了维护这种见解而抵制诽谤性的攻击（托尔斯泰就是一个典型例子），说明这种见解之所以正确的道理所在是绝对必要的，它应比目前为止人们所做的说明更加清楚得多。这些攻击之所以危险是因为它们求助于一种天生的本能，即憎恶“优等的人”。当与众不同的时候，趣味问题专家便处于尴尬的境地。实际上他要迫不得已地说：“我比你们高明。我的趣味陶冶更深，我的

---

① 全称是《人猿泰山》，美国小说家埃德家·赖斯·巴勒斯的作品。参阅本书第34章。——译注

② 非洲探险小说，作者为英国小说家哈格德(Sir Henry Rider Haggard，1856—1925)。《人猿泰山》和《她》都拍成电影，流行一时。——译注

天性修养更深，你们变得更像我而不是你们自己的话，就会得益匪浅。”他不得不如此自以为是，这并非他的过错。他可以尽量掩饰真相，一般也的确是这样，不过他要求人们听取意见时视他为专家，这就要看他自以为是的论调是否真有道理。他继而就该准备提出清清楚楚、令人信服的理由，说明他的偏好所在值得重视的原因，除非这些理由已能信手拈来，否则在此之前人们会说他冒充内行，自命不凡，而这些指责是令人不堪的。他确实可能表示要化多年工夫潜心于他的课题，他可能像1600年前自作聪明的朗吉努斯[①]那样说一句：“评判文学乃是大量努力的最终结果。”可是连他在内的许多教授们都会证明：多年努力可能最终还是没有相当可观的收获。

为了使批评家胜任愉快，维护公认的标准而抵制托尔斯泰式的攻击，缩小这些标准与通俗趣味的差距，保护文学艺术而反对清教徒及反常变态者赤裸裸的道德说教，必须提出一种总体性的价值理论，它将不会停留在“这是好的，那是坏的”一类说法上。这类说法不是含糊便是武断，可以说别无选择。价值理论并非是文不对题，脱离了人们想象中的深入文学艺术本质的探索。因为如果说一种有根有据的价值理论是批评的必要条件，那么同样确凿无疑，理解文学艺术中发生的一切乃是价值理论所需要的。“什么是好的？”和“什么是文学艺术？”这两个问题是互为照明的。实际上二者缺少任何一个都无法给予充分的解答。现在我们可以进而理顺第一个问题。

① 一般认为《论崇高》的作者朗吉努斯生活在公元1世纪。——译注

第 六 章

价值作为终极理念

什么可爱灿烂的东西我一无所见。

——《空气与众天使》[①]

大家总是发觉，把经验[②] 划分为好与坏、有价值与无价值，要比发现进行这种划分时我们正在做什么容易得多。什么构成价值，为何而且何时把某件作品正确地冠以“好”字，古往今来对此的看法形形色色，莫衷一是。不过近代这场争论已经局限在两个问题上。第一个是有价值的经验与无价值的经验之间的差别是否可以用心理学的名词加以充分表述；是否需要有非心理学性质的某种补充性的便于区别的“伦理”或“道德”的思想。第二个问题关系到说明价值所需要的准确的心理学分析，如果已证明并不需要另外的“伦理”思想。

第一个问题不必多费笔墨。大家已经能够肯定[③]而且广泛接

---

① 这首诗的作者为约翰·多恩。——译注

② 贯穿于本章论述的“经验”一词是在宽泛意义上运用的，表示精神上出现的任何反应。它相当于“精神状态，或心理过程”。经验这个术语常常不恰当地提示了被动性和意识，不过此处所指的许多“经验”一般就会叫作“行动”，而且所带有的某些部分不是有意识的，也不是内省所能企及的，不像有意识的部分那么重要。

③ 一位主要提倡这种观点的人便是乔治·爱德华·穆尔博士，他在《伦理学原理》和《伦理学》中出色地表明了这种立场。（穆尔，George Edward Moore，1873—1958，英国哲学家，伦理学家。——译注）

受下述看法：我们说一个经验是好的，这时我们无非是在说它具有一定的伦理特性或属性，而不可概括为任何心理特性或属性，例如被人渴望或得到赞同，而且不可能通过分析方法进一步阐明这种特殊的伦理特性。根据这种观点，“好”字决不是代表某种更加详明的表述的简略术语。大家认为，凡是好的事物就是好的，它们所具有的特性通过直觉认识便能够认识，由于好是无从分析的，问题就应该到此为止。研究价值时能够做到的一切就是指出那些具有这种特性的事物，进行分门别类，消除本身是好的目的与仅仅被称为好的手段之间的某些混淆，因为手段在达到本质上好的目的的过程中起着工具作用。通常坚持这种的观点的人也认为，只有那些“好”是为了自身而非单单作为一个手段的事物才是有一定意识的经验，举例而论，如知识，对美表示赞叹的观照，某些情形下慈爱和崇敬的感情。其它诸如山脉、书本、铁路、英勇行为之类的事物则是从工具角度说是好的，只要它们引起或造成了某些本质上有价值的心态。因此，那些大家认识到是好的心态被视为经验方面的一个孤立的事实，它是无法说明的，也不能和其他人的特点联系起来看作是进化的产物，而生物科学已使人熟悉它们之间的关系。

这种俨然合理的观点主要脱胎于形而上学的假说：就客观存在的实体这层含义而言，存在着一些附属于存在的个体的特性。但是或许可以毫不荒唐地假定它们无所附属。这些形而上的实体名目各异，如理念、概念、观念或共相，不妨分为感性与超感性两类。[①]感性者是那些可以通过感官来知觉的东西，例如“红色的”，“冷冰冰的”，“圆形的”，“快速的”，“疼痛的”。超感性者则不是通过

---

① 参阅弗·布伦坦诺《是非认识的起源》，第12、46页。（布伦坦诺，Franz Clemens Brentano，1838—1917，奥地利哲学家。创立动作心理学，著有《从经验立场看心理学》等。——译注）

感性认识而以另外的方式去领悟的东西。逻辑关系如“必然性”或“不可能性”，以及诸如“愿意”、“目的”、“原因”，还有“数字是三”之类的概念，人们以为就是这样通过精神直接领悟到的。在这些超感性的概念之中便可发现善。

上述观点是最简单不过的了，而在许多人看来这种特性的客观存在好像不足为奇。不过其他人则以为这种提示似乎仅仅是抽象主义莫名其妙的绪余，假如说由于它和人为障碍的作风极其相似而可以为之辨护的话，姑且运用这个术语。在这些人看来，在黑屋里追逐实际上没有的黑猫的盲人，很可以借用来比喻想要领悟那些观念的哲学家。一方面他们准备为了便于行文，甚至在表述思维时，把观念和个体仿佛当成可以分割且有区别的实体种类去对待；另一方面又不肯相信世界的结构客观上包含着这样的分裂。要害问题或许无法讨论，也可能并不重要。但是当人们习惯于把世界视为客观上是完全分裂的，而这种习惯又成了层出不穷地产生虚假实体的根源，即把通常那些概念变为实体化的文字，那么这就是一个必须予以讨论的重要问题。那些相信存在抽象实体的人更是跃跃欲试，想导人不成熟的终极概念——美学中的美，心理学中的精神及其功能，生理学中的生命力等，都是代表性的例证。反对此类终极概念的理由是，它们过于急促地把探索引人了死胡同。就以此处所论为例，一个终极概念的善就是这样一个武断的句点。

大家将会达到共识：如果能够提供的话，对“好”有个比较清楚的说明更为可取，它符合确凿有据的事实，虽然没有现成的答案去驳斥这种比较简单的理论。然而，主张这种理论的人推出某些论点是为了证明对“好”不可能有其它的观点，所以首先应该对此简要地推究一番。再则，他们研究时误用心理学假说，提供了令人绝倒的例证，因为一个心理学门径尽管每每极其有用，但也会成为隐晦文风和自负态度的根源。他们反对任何自然主义的说明的种种论

点所依据的是，如果我们通过直接审视呈现于我们心目的东西来评判凡是好的东西，就会有不良后果。有人坚持认为，我们如果以对所有的好的说明来代替断言所说的好——比如说“这是好的”，“这才是所要的”或者“这是认可的”，我们便可觉察出被代替者与“好”已有所不同，而且我们继而所作的不是相同的判断。有人声称，下述情况证实以上的结果：一则我们总是可以问，“凡是所要的或凡是认可的就是好的吗？”无论我们就提供的说明怎么大作文章；二则这永远是个真正的问题，要是被代替的说明实际上成了对“好”的分析，那么真正的问题便不可能存在了。

可以发现，这种反驳的说服力因人而异，大不相同，因为它所依据的试验的结果并不一致。习惯于相信“好”是一个超感性的简单概念的人总容易发觉凡是提出的替代者都带欺骗性质，而信奉某种心理学价值理论的人则同样容易把自己的说明与“好”等同起来。进一步的问题便产生了：“什么时候什么前提下判断才能区别开来？”这个问题实在难以回答，所以任何以人们定能辨识得出判断各异这一假设为依据的论点都不足凭信。如果我们有理由希望把两个判断区别开来，我们就可以说服自己；只要不同地把它们表述出来，它们就是不同的。于是大家总认为，“A 胜于 B”和“A 是比 B 更伟大”是能够区别的，以为前者只要说明 A 与 B 的关系是“胜于”，后者则要说明 A 与“更伟大”的关系为“是”，而“更伟大”与 B 的关系又是“比”。[1] 把这类方法用于解答“好”的含义这个问题的

① 参阅罗素《数学原理》，第 100 页。“根据这条原理，我看是无法脱离它的，每个真正的字眼必定具有某种含义，‘是’和‘比’必定构成‘A 是比 B 更伟大’这句话的组成部分，从而其中包含的超过了两个名称和一个关系。此处的‘是’似乎要说明 A 与所指者的关系是‘更伟大’，而‘比’也同样说明 B 与被关系者的关系是‘更伟大’。可是‘A 胜于 B’则可能被认为是单单表达了 A 与 B 的关系，并未包括进一步关系的任何一点言外之意。”关于对判断的内省比较，不妨参阅查尔斯·凯·奥格登与本书作者合著的《意义的意义》。

话，从中得出的结论似乎是它们并不足以断定什么是“好”——而这绝非是毫无价值的结果。

“这是好的”与假定我们说“这是一批占主导地位的人冲动之下所追求的”，既然比较这两句话之后得不出任何结论，我们就来看看审视类似例证是否能对我们有所启发，对其中特别的、有区别的概念人们一度认为仅仅是以后听任分析和替代时才不可缺少的。从本书论旨来看，论美与论好也许是过于密切地联系起来了。有些人能够说服自己而以为“好”乃是一个独特的无法归纳的实体，他们大概相信美也是如此。研究潮汐的理论中有个故事教益更大。人们曾经认为月亮一定与水有着奇特的亲合力。月亮最圆的时候，潮水便会涨高。显然海水上涨与月亮变圆是相应和的。科学的历史上充满着神秘的独特实体，当解释更进一层的时候，它们就渐渐消失了。

经济学家追求“效用”，数理哲学家研究“点”和“时”，生物学家探索“生命原理”①，他们的奋斗以及心理分析学家对“里比多”和“集体无意识”的探险都是说明问题的实例。目前尤其理论心理学大多是以为我所用的态度去处理相似的怀疑对象。判断的行为，表述的关系，直觉意识，直接审视，意志，感觉，臆断，接受，这些不过是为了便于论述而引入的少数几个暂时性的终极概念。其中有一些可能最后证明是不可缺少的，不过同时它们在严谨的人眼中无非是方便的符号工具而已，不能允许以此为据的理论学说与探究园地隔绝开来，而后者可能使我们大有收获。

① 原文为“entelechies”，过去根据音译，作“隐德来希”。——译注

第七章

心理学价值理论

双手可以把握，双眼
可以张目，头发可以竖直
如果必要，样样重要，不是因为
可用夸张解释去修饰，而是因为
　　它们有用。

——玛丽安·穆尔[1]

用以分析“好”的任何尝试一再遭到指责是由于所采用的这种方法本身不足为训，而且举不出恰当的理由来说明不应对好坏之分给予纯粹心理学的解释的道理。我们探究的材料部分是由人类学提供的。不同种族、习俗、文明的人视为“好”的种种心态之间的悬殊极大，这已经变得彰明较著了。的确，任何善于观察的儿童都可能发现家庭圈子内大家意见分歧很大，然而教育的作用却是压制这些科学的努力。我们需要积累大量现在能够获得的人类学方

① 穆尔(Marianne Moore,1887－1972)，美国女诗人。上引诗句见她的《诗集》。——译注

面的佐证才可确定:随着生活和世事的结构的改变,迥然不同的经验便被看成好的或坏的,为人喜好或遭到指责。举例来看,有报导说巴西中部巴开里人和塔希提岛人,包括其它地方的人,看待饮食时怀有的感觉正是我们看待大不一样的生理表现时所特有的感觉,他们把当众吃喝视为严重失礼。再如,世界上许多地方的人都把对待仇人的宽恕感情看作是低下卑贱的。某个经验为人珍视,而另一个人则认为它是邪恶的。固然我们应该考虑到,内在价值与工具性价值已经普遍地混淆起来了,也要考虑到辨识经验是困难的。别人的许多心态我们判断成坏的或者无关痛痒的,无疑它们与我们想象中应有的情况并不一样,或者其中含有的因素我们忽视过去了,因此认识得充分一些的话,我们也许会发现它们是好的。就此而论,人们或许可能缩小对价值的直觉认识上的悬殊。不过,了解人类不断变化的道德判断的人大多不会怀疑,过去和现在的环境和客观必然都说明了我们赞成和反对的理由。所以我们首先以由衷的怀疑态度去看待一切直接的直觉认识,探究一下处境不同而又处于不同发展阶段的人看待事物眼光大不相同的原因所在。

除了一些家长和保育员是例外,我们如今全都对婴儿价值判断的启发大惊失色。他们的冲动,他们的渴望,他们的偏好,他们所看重的事物,就像心理分析学家显示的情况一样,甚至打动了那样一些人:他们对待人性的态度并非是带有几分失望的理想主义。即使人们对那些故事恰如其分地将信将疑时,还有足够确凿有据的材料留存下来,多重变态婴儿照样能提供一个确实可观的数字,在所有未来对价值的心理学探索中起着决定作用。

这里不必详细推究那些早期冲动因社会压力而有所转移和掩饰的经过。对各种情形所作的大致概括则是大家熟悉的,那就是由于成长,由于新的本能倾向的出现,由于扩大了对世界的认识和把握,受到风俗、神差鬼使的信仰、舆论、谆谆教诲以及榜样的制约,

原来的新生动物可能渐渐脱胎换骨而被改造成为一个主教。在每个惊人的变形阶段中，个人的冲动、渴望、习性呈现出一个新的形式，或者也有可能表现出更大程度上的系统组织。这个系统组织永远不是完全彻底的。总能发现一些冲动，或同类相应的冲动，它们以各种方式介入或抵触其它冲动，这可以通过直接或间接的方式。有些冲动从心理学来看本身就是互不相容的，还有一些只是间接地相互排斥，通过在外部世界产生相反作用。有人同时抽烟和写作感到困难，这是前一种类别的不相容性的典型例证。这两种活动彼此妨碍仿佛是由于一个心理上的意外现象。此类介人通过出人意料的大量实践便能够克服，魔术师的本领就表明了这一点。然而还有一些则是无法克服的。而这些不相容性又往往在道德成长过程中具有极其重大的意义，这在下文便可看出。由于我们行为的后果而出现的间接不相容性比较容易为人发现。我们全部的生存就是对间接不相容性进行贯穿始终的漫长研究，从婴儿用嘴来叫喊还是吸奶的初次选择，直至临终的遗嘱附录。

以上都是简单的例证，不过安排生活则自始至终是理顺冲动的一个尝试，目的在于使较多的或大量的、最重要和最有分量的同类冲动结出硕果。这里我们又要正面处理价值问题。我们将怎样来确定这些冲动中什么是比较重要的，我们又将怎样来区别产生出彼此价值大小不一的各种不同的冲动结构？在这一点上我们必须提醒自己，以防无形中引进某种加以掩盖的特殊的伦理性、非心理学的概念，比方说“重要的”或“基本的”。

有些人摒弃了形而上学的价值观，他们已经习惯于把价值界说成是以各种各样的复杂方式来满足感觉和欲望的性能[①]。为了

---

① 举例来说，“客体的价值在于它的性能是以推测、判断、假设的行为把性格倾向化为现实，从而成为感觉和欲望的对象。”乌尔班：《价值评估》，第53页。

原原本本地追溯人们实际估价事物时极其微妙而又纷繁多样的形态，高度复杂的论述处理是必不可少的，不过此处只要一个比较简单的定义便可说明问题。

我们不妨着眼于下述情况：冲动可以划分为欲念和厌恶，而且首先指出凡是满足欲念或"追求"的东西都是有价值的。假如我们能够避免对追求的东西所附带的有意识信念的含义，并且避免进一步限制人所感觉认识到的渴求，那么"欲望"这个名词同样适用。经济学家频繁运用的名词"需求"也有相同的不利含义。欲念可能是无意识的，绝大部分欲念的确如此，而要排除我们所无法通过内省来发现的那些部分就会引起大量的错误。出于相同的理由，如果比较聪明的话，还是不要从感觉开始。因此欲念将是我们的起点，而不是感觉到的欲念或渴望。

下一步就要达成共识：假如姑且不论后果的话，任何人实际上都宁愿满足较多而非较少的相等的欲念。观察一下人们的行为，包括我们自己在内，可能就足以确定这一共识。现在我们如果留意看看什么后果可能介入进来推翻这条简单的原理，便会发现需要加以考虑的只是那些目前的或遥远的、直接的或间接的介入其它欲念的欲念。只有对欲念的心理制约才属于其它的欲念。[①] 我们现在可以延伸我们的定义了。凡是能满足一个欲念而同时又不挫伤某种相等或更加重要的欲念的东西都是有价值的。换言之，可以举出不满足某个欲望的唯一理由是更重要的欲望将会由此而被挫败。于是德行变成纯粹出于审慎起见，伦理法典无非成了某一个人或

---

① 当然，或者是厌恶。下文我们就不进一步考虑厌恶。否则就会导入非本质性的复合感觉。此处的省略毫不影响论证，因为就目前论旨而言，不妨把厌恶和欲念放在一起考虑。

某一种族达到的权宜手段的最笼统的系统的表现。[①] 不过我们依然要谈谈在这个公式化表述中“重要的”意味着什么含义。(参阅本书第 43 页。)

冲动中肯定有一些明显居于首要,经济学家对其中的一部分以主要需求和次要需求为专题,运用各种方法去研究。某些需要或冲动必须予以满足,为的是其它需要或冲动有可能得到满足。我们必须吃喝,睡觉,呼吸,保护自己,而且生理上的营生忙忙碌碌,以此为任何进一步活动的条件。这些冲动中有些是能够直接予以满足的,例如呼吸,而其中绝大部分则使我们付出了复杂的周而复始的工具性劳作。人们大多必须半生竭尽心力,才能满足即便是原始的需要。而由于缺乏其它手段来达到相同的目的,上述活动便占据了那些首要冲动。它们接着又引起一组冲动作为条件,而从重要性来看,满足它们较之生理需要就变成第二位的了,那就是交流和合作能力所凭借的冲动。不过这些对于人的幸福也变成更加直接的必要冲动,因为人乃是社会动物。正是那些能够协助人去谋食果腹的冲动,假如满足不了的话,本身就会单单由于受到挫伤而毁坏人的所有活动。各个层次的冲动都发生这种情形。有些冲动在运用时可能原初只是就手段而言才重要,也许一度为迥然不同的冲动组合所替代,到时它们就变成无数迥然不同的表现的必然条件。原先由于满足一种需要而为人重视的客体后来再次被发现也是能够满足其它需要的。举例来说,服装似乎起源于巫术即“赋予生命”的

---

① 这种观点明显和功利主义有着密切关系。其实边沁著作的编者对其大师学说的解释倘若可以确信的话,那么这就是边沁想要传授的思想:“和快乐最近于同义的名词‘自愿’:凡事做了令人快乐,无非是人愿意做的事……。人所愿意做的事情,或者人所乐而为之的事情,可能远远没有给他带来乐趣;不过我们可不可以说人在做的时候并非自得其乐呢?……一个本土的日本人受到冒犯时会剖腹自尽,为的是显示自己情绪激烈。难以证明这种案例存在乐趣:然而此人却是冲动行事。”约翰·希尔·伯顿编《杰里米·边沁文集》,第1卷,第22页。

装饰品[1]，可是许许多多其它的兴趣从中得到满足，结果关于它的原始用途仍然可能引起争论。

上述首要冲动的例子只可作为范例看待。几乎不必提醒读者，对于一个开化的人来说，原先仅作为手段而有价值的活动，往往因其联系着他的其它活动而变得十分重要，结果生活缺少了它们便被视为令人不堪。因此对于那些将会阻止他与同类的正常关系的活动常常是要避免的，即便以死为代价。人宁肯完全停止所有活动而不愿接受可能随之而来的极大的受挫和丧失。所以士兵或者拒服兵役者的情况也适用这条原理而非例外。除了最低限度的生理需要之外一切都被剥夺的生活，例如监狱生活，大多数人都认为比不生存更坏。有些人却是为了捍卫某种"道德理想"而不惜坐牢，他们这样做是因为其构造使然，要么是永久性的，要么是临时性的，所以只有通过这种方式他们的主导冲动才能获得满足。自我关心的冲动仅仅是社会性的人的全部活动的一部分，殉道者不顾一切地证明他所视为真理的东西时的那种冲动仅为程度上一个极端的例子，其它冲动往往也具有这种至高无上的程度。

上面所说的任何首要冲动必须仅仅视为实例说明，还有一个理由。我们尚来充分认识到，在精神这个不可思议的组织之中冲动的时间先后，层次高下，系统组织的模式，实际的和可能的冲动，所以还说不出任何情况下客观存在什么常规，或者常规适用于哪二者之间。我们所知道的仅仅是：一个渐渐成长的常规是精神的天性，其功能在于进行协调，我们能够察觉到，在精神的某些形式中居先者不同于其它形式中的居先者。我们可能是通过观察而察觉到这一点，通过比较醉汉与清醒的人，可是从我们自身活动的切身

---

① 参阅威廉·詹姆斯·佩里《巫术和宗教的起源》，第15页。（佩里，William James Perry，1868—1949，英国地理学家、人类学家，宣扬文化发展传播论。——译注）

经验来看，我们却无法知道得更多。条理清楚的思维与头脑湖涂或笨头笨脑，自愿的有节制的感情反应与迟钝或受阻碍的感情麻木，有些时刻我们用身体去做比较心灵手巧的事而看似无法做到；还有一些笨拙的时刻我们"笨手笨脚"、毫无"镇静"或"时机概念"，一无"结果"，我们能够感觉到二者间的差异。这些差异是瞬间组织上的差异，是不相上下的可能的系统组织之间先后顺序的差异。个人之间比较永久性的和比较具体的"道德的"差异则产生于诸如此类的差异，而且相当于较大系统之间类似的居先者。

冲动的系统组织中可能出现的复合感觉也许可以不加界定地举例来说明。特殊欲念和活动的可塑性千变万化。和其它冲动相比，某些冲动能够较为容易地得到转移。举例来看，性欲得到满足的范围比饥饿感宽泛一些，某些冲动要比另外一些来得微弱，某些(未必是相同的)久而久之便能不太困难地受到抑制。某些可以使之和缓；某些顺从"全有或全无"的规律——它们要么必须得到特殊满足，要则必须彻底加以约束——根深蒂固的积习可能就具有这种特点。在判断任何冲动的重要性时，所有这些因素都应予以考虑。冲动带有丝丝缕缕的联系，目前常常无从解释，它们尤其需要加以考虑。在部分系统化的整个组织之中能够发现许多子系统，也许预料中微不足道的冲动常常被发现是重要的，因为它们属于强烈的冲动组合。因此有些通情达理的人，由于没有把皮鞋擦得亮铮铮的，几乎变得理路不清。

读者将看到，一个冲动的重要性从本书论旨来看可以界定为：**个人活动中这一冲动的挫败所引起的其它冲动的扰乱程度**。这固然是含糊的定义，不过因此也合乎我们现在对冲动如何关联起来所达到的不完整而又模糊的认识。大家将会注意到，我们并未引进具体的伦理概念。我们这就可以继而更进一步探究不同系统组织的相对优点。

任何个人的生活片刻都离不开极其错综复杂而在有限程度上又是极其理想的冲动协调。我们从那些分分秒秒维持生命的活动转向那些时时刻刻确定着应有的生活性质的活动，只有在这种转向的时候，我们才发现很大的差异。就心理学而论，所幸的是我们每人时时刻刻都能发现自身相当大的差异。大多数人同一天内忽而俨如波拿巴，忽而俨如奥勃洛莫夫。早餐之前活象第欧根尼，午饭之后又如同佩特罗尼乌斯或厄谢尔主教[①]。不过自始至终这些突变中有某一些赋性通常大致不变，而支配着区区社交事务中公开表现的那些赋性则由于社会或文明各不相同而千差万别。每个程度稳定的系统组织都包含着某种程度的牺牲，不过对某些变化来说，过去的机会所要付出的代价大于另外一些变化。我们判断一个系统组织的优点时依据的是损失的大小，受挫败或满足不了的冲动的范围，以及它们的重要程度。总之，最不浪费人的潜在价值的那种冲动组织才是最佳组织。有些个人由于受到其缺点或优点的折磨，落到报酬递减律已经使之连应有的满足都无法得到的地步，他们还是不能洗心革面；他们经历一生而享受不到大部分可能获得的生活乐趣。[②]还有些人由于冲突而不能自拔，他们也无法毫不拘束地做事；无论他们尝试什么，某种有牵连但又受阻碍的冲动总是时断时续令人烦恼地发生骚动。耽于声色之徒和良心的牺牲品同样完成了冲动组织，牺牲的代价都极高。二者各自的满足，还有那些他们取决于和同类人即大同小异的一批人的同气相求的关系而得到的满足，都受到不适当的限制。单单以谨慎为理由，他们

---

① 厄谢尔(James Ussher，1581—1656)，爱尔兰圣公会教士、学者。——译注

② “乐趣”和“满足”在此处都是不恰当的字眼。应该认识到有个遗憾的语言隔阂。一个活动的充分发挥一般就是它自身的“满足”，而且，我们从下文可以看到，可能伴随它的快乐都是派生性和偶然性的。“幸福不是美德的回报，而是美德自身。”(语出斯宾诺莎《伦理学》，第五部分，命题四十二。——译注)

就一直缺乏眼光，不必特别诉诸“伦理的”标准他们就可能遭到谴责。他们迫不得已糊里糊涂地生活，这本身便是为人诟病的充足理由。

处于另一极端的是那些幸运者，他们已经过上了有条有理的生活，其系统已经产生出中心机关，不同冲动互有差异的要求由此得到调节。他们自由的无拘无束的活动使其获得最高限度的各种各样满足而带来的是最低限度的压抑和牺牲。尤为甚者是需要个人之间富有人性的、同气相求的、友好的关系才能得到的那些满足。只是由于忽视了任何调理得当的生活中这些满足的重要性，才会反对自然主义或功利主义一类的道德规范而被指责为利己主义或自私自利。不正当或攻击性的行为，心心念念想着切身利害，而排除了对人际交往上相互要求所应有的敏感性，由此而来的冲动组织的形式就使如此构造的人丧失了全方位的重要价值。成问题的不仅仅是失去社交快乐，同时还有对冲动的扭曲或束缚，而它们的正常满足则关系到生命中几乎所有最伟大的美好事物。在实际生活中能够注意到一个人可能从两种冲突的意义上“利用”他的同伴。诈骗和威胁，不论生意问题还是个人关系上，都要付出代价，最好的法官也一致认为这个代价太高。而且代价中较大的部分不是在于后果被人发现，也不在于失去社会尊重等等，而是在于客观上系统丧失能力而无法获得重大的价值。

虽然习惯上不顾同伴希望得到公正待遇和同情体谅的要求的人可能遭到谴责，可是多数情况下，以他的这种表现实际失去了价值为理由，可能不得不采取措施去对付他，这当然并无道理；如果他明了它们的话，换言之，要是组织得法，他就会成为群体中有用而又可爱的一员；可是只要周围还有那些组织欠佳的人，各个群体就必须保护自己。他们可以根据这样的理由为自己的行动辩护：他们倘若不保护自己，由此带来的总的价值损失远远甚于他们镇压

或驱逐的人所遭受的损失。

把这种个人道德规范延伸用于公共事务并不困难。关于这一点，可能最好的扼要表述就是下面援引的边沁笔记，只要我们把他的公式中的“幸福”解释为冲动满足而非快乐。

1827 年 6 月 29 日

(1)在行动的片刻，每个个人方面行动的实际目的始终是他的最大幸福，根据那一刻他的幸福观来看。

(2)在行动的片刻，每个个人方面行动的适当目的始终是从那一刻起直至生命结束他真正的最大幸福。

(3)如果个人被视为群体的信托人，同时被视为群体的一员，个人方面行动的适当目的始终是他的群体的最大幸福，就是说它取决于成群体成员之间团结纽带的利益。[①]

可是，众所周知，对冲动组织较好的人以及冲动组织较差而低于集体标准的人，群体成员倾向于一视同仁。他们对待苏格拉底或布鲁诺如同对待特平或博特姆莱[②]一样毫不留情。所以，单单干预日常活动，这本身不是一个充分正当的理由，不能借此从集体中排除那些与众不同而成为讨厌鬼的人。二者差异的确切性质必须予以考虑：是否以及在什么程度上理应遭到谴责的正是集体而非异己成员。实际可行的改变范围也是相关的，这样特殊情况的问题就变得极其错综复杂。

不过上诉的终审法庭在此类讼案中所注重的问题并不是多数

① 《杰里米·边沁文集》，第 10 卷，第 560 页。

② 特平(Dick Turpin，1705－1739)，英国强盗，已成为文学作品人物。博特姆莱(Horatio William Bottomley，1860－1933)，英国记者、金融家，因股票和彩票大发其财，后因资产来路不明沦为囚徒。——译注

人的意愿，而是冲动可能存在的不同系统组织所产生的满足的客观范围及程度。对于预的怨恨与对支持帮忙的感激应该跟反对与赞成区别开来。给予具有健全的社会美德的人[①]的重视和尊敬，这只是较小程度上由于我们发现自己能够利用他们。更多的则是由于对他们生活富足的一种意识。

一旦为了另有所图而拒绝某个欲望，得到赞成和公认的这一活动便具有附加价值，人就会加倍地贪图为追求这个欲望而付出代价去谋求的东西。因此看到别人只需某种不太明显的调节就轻松地兼而得之乐在其中的景象便格外令人痛苦，而这类人通常是被看作特别腐化的。不同环境中这一观点可能证明是正确的，也有可能证明是错误的。任何稳定的冲动系统所强制要求的牺牲成分在很大程度上说明了人们墨守风俗时的顽固性，针对创新所持的不容异端的态度，改宗者的狂热，执教者的虚伪，以及道德态度上其它许多可悲的现象。无论个人私下可能发现他的人格时时刻刻变化多大，他都迫不得已随波逐流，保持大庭广众下几分表面古板，而且想方设法用一切手段来支撑门面。天意，良心，教理问答手册，清规戒律，直观直觉，刑法，舆论，品行端方，凡此种种都多多少少是巧妙有效的手段，带有相同的目的——旨在确保社会生活所要求的步调一致。通过上述的手段并且通过风俗、常规、迷信，道德规范的底层基础，即借助协调的系统组织达到最高限度的满足这一努力，已被遮盖掩饰到了异常的程度。由此出现了重大难题和许多灾难。确保公众行为要有一套稳定的总体的制度既是十分必要的又是极其困难的，结果不管什么手段都是名正言顺的，因为未能发现更好的手段。然而，迄今为止各个社会所获得的一切手段都招

① 未必是指“社会福利工作者”。只有人际交流才能显示哪些人具有这里所指的美德。

致了骇人听闻的浪费和不幸。

大家已有共识：任何行为方面的社会规范必须体现一个比较粗略而且代价较大的系统组织，而生活在这个规范之下的多数个人尚未达到这个程度，在论及审查制度问题时显然应该记住这一点。移风易俗比改变现状慢得多，面现状的每一改变都同时带来系统组织的新的可能性。人类所受的折磨莫大于过时的道德准则。不妨看看现代形势下民族主义过时的优点的影响，或者对待计划生育的荒谬的宗教态度。此类问题上目前缺乏灵活性，这就招致日趋严重的危险。近百年来人类的状况和发展前景的改变超过了前此的上千年，再隔50年可能就使我们不堪承受，除非我们能够推出更加适应环境的道德规范。下述看法可以理解，不过是错误的：处于这个暴风骤雨般的变化动乱之中，我们需要的是可以栖息于其下或抱住不放的万古磐石[①]，而非乘风翱翔的高效率的飞机。

为了防止可能出现的曲解，也许要补充一句：本章一再论及的组织和系统组织首先不是有意识的计划或安排的事，那是商业大楼或铁道部门的人的理解。（参阅本书第180页。）我们一般说来是从混乱心态转向组织较好的心态，而通过哪些方式我们却一无所知。典型的是通过他人精神的影响。文学艺术则是这些影响得以散播的主要手段。在一个口众多的社会里，高度文明，即自由的、丰富多样的面又毫无浪费的生活，就是依靠这些影响，强调一下这种依靠的程度想来是不必要的了。

---

① "万古磐石"指宗教，尤其是基督教。——译注

第　八　章

艺术与道德

唉，到此为止吧，
这是纯粹道德的谕言，矛头
指向我们社会基础的教会法规。
——《科摩斯》[①]

我们这就离开上文的题外话，回到本书正题，力求提纲挈领地说明一种随着环境变化而改变其价值的道德规范，这个道德规范脱离了神秘理论、绝对事物和武断性，这个道德规范将说明文学艺术在人间世事中的地位和价值，因为过去没有一种道德规范对此有所说明。我们已经谈到，凡是好的或有价值的便是能使冲动得到利用并使其欲念得到满足。我们说某样东西是好的，这时我们指的是它令人满足，所谓好的经验我们指的是产生这个经验的冲动得以实现而且是成功的，作为必要限制条件而有所补充的是，这些冲动的利用和满足不得以任何方式干预更为重要的冲动。大家已经看到，重要性乃是一个错综复杂的问题，只有通过对实际发生的情况的全面探究，才能发现哪些冲动比起另外一些更为重要。道德规范这个问题，于是就变成了冲动组织的问题，既在个人生活中，又

① 弥尔顿的作品。——译注

在个人生活的相互适应之中，同时也摆脱了所有非心理学的思想，摆脱了绝对美德和直观信念，它们无形之中起了很大作用，致使渐渐废弃的法规带有不必要的顽固性和恒定性。无庸赘言，没有系统，价值便消失了，因为处于一团混乱的状态时，重要的和微末的冲动都同样遭到挫伤。

这里读者可能遇到一个次要的问题，它涉及到“一时饱经沧桑”与“一世默默无闻”[①]的选择，以及时间因素在评估价值时的位置。有许多极其可贵的心态理所当然是无法长期持续的，其中某些似乎具有使人丧失能力的后果。可是，仅举十分有趣的例子。我们假如更多地了解天才的神经构造，我们就有可能发现，许多人在充分发挥时能够把生命的潜能化为现实，他们所经受的不稳定性无非是其可塑性的一个后果，而根本不是他们为这种“最佳瞬间”所付出的代价，毋宁说是处于较低程度的调节时受到极为细微的耗损的系统所造成的。一般说来，正是那些价值观点最无修养的人最容易相信日后要为很有价值的瞬间付出代价。他们所构想的“亢奋时间”乃是人的潜能的登峰造极，这就说明了上述看法。而另一些人则发现，最有价值的经验就是它们同时也最能产生出具有进一步价值的那些经验，对于他们来说并无任何问题。有人要问他们，是否宁愿一生长寿而非一生快活，他们就会回答说，他们发现两全其美才是非常满意的一生。

最有价值的心态因此就是它们带来各种活动最广泛最全面的协调，引起最低程度的削减、冲突、匮乏和限制。大体而论，心态的价值程度在于它们有助于减少浪费和挫伤。我们必须谨慎地看待这个公式化表述，不可忘记人类活动多么丰富多样，例如必须防止

① 全句为“一时饱经沧桑，比得上一世默默无闻。”这两行诗出自英国军官托马斯·奥斯伯特·莫当特(Thomas Osbert Mordaunt，1730—1809)的诗作《蜜蜂》(1791年10月12日)，收入其《写于战争年代的诗文》。——译注

过分推崇那些很有实际才干而感情生活受到压抑的人。不过好在有了心理分析学家，我们目前不大可能忽视压抑的后果。

显然，任何一种系统组织都不配居高临下。人是天生有别的，而且在任何社会里，专业化都是在所难免的。明显存在着为数不少良好的系统组织，但有益于此人的系统组织就不利于他人。水手，医生，数学家，诗人，不大可能各个方面具有相同的组织。不同境况必然产生不同价值。无疑，可能的而且往往实际的境况是，人们没有可能获得任何具有高度价值的生活。抱着一种自然主义的道德规范，改变境况的理由以及这样做的途径就变得比较清楚了。可是即便拥有我们目前的资源和驾驭自然的力量，大家还是形成了普遍共识：才智和善意可以想象，任何人都不应陷于所有一般可以得到的价值全被剥夺的境地。从道德问题中清除一切伦理赘言和迷信穿插则是这项任务中早该采取的一个步骤。可是人们常常认为，在深入推进这一步之前便忙于艺术或批评这类一望面知是"脱离实际的"活动，这就很像人手不足的航船上的一位乘客那样不知所措。毫无疑问，有些忙忙碌碌的人确实如此。不过，要说批评是一门奢侈行当就不对了。先锋人物走得较远，社会的后卫大军才得以解脱。善意和才智还是难得罕见的。我们已经说过，批评十分注重精神的健康，正如任何医生注重身体的健康一样。以批评家自居就等于以价值的鉴定者自居。我们稍后将看到还需要哪些其它的必备条件。因为文学艺术是对生存的一种评价，这是在所难免的，不管艺术家抱有任何意图。马修·阿诺德说诗歌是对人生一种批评，这时他话中的道理极其明白，结果反而一直为人忽视了。艺术家关心的是，把那些他以为最值得拥有的经验记载下来，并且使之永存不朽。有些原因我们将在第22章加以考虑，由于那些原因，艺术家同时是这样一种人，他最可能拥有值得记载的有价值的经验。他是一个契机，精神的成长在此显现出来。他的经验，至少那些使其工

作具有价值的部分，体现着冲动的调和，而在绝大多数精神中这些冲动仍然处于一团混乱、相互束缚、彼此冲突的状态。他的工作在于理顺绝大多数精神中发生紊乱的一切。他无法从混乱状态理顺头绪时的失败往往要比别人的失败更加引人注目，至少从一定程度上说这是由于他胆量过人；这是志大气高的一颗苦果，也是他具有较大可塑性的一个结果。不过他成功的时候，大家便发现，他的建树的价值总是处于一种较为完善的组织之中，而正是这种组织促使更多潜在可能的反应和活动可以为人所用。

我们如果始终根据善与恶这类大的抽象概念去思维，那就永远无法理解什么是价值和哪些经验是最有价值的。"你把它的托付的契约本末倒置，"[①]科摩斯这个提倡功利主义的坏名声的人物说道，他面前是夫人，大自然之敌的化身。本该认识到价值存在于反应和态度的"细微末节"[②]之中，我们却总想以符合对品行的抽象规定以及一般礼法来发现价值。艺术家乃是"细微末节"方面的专家，而且以此自居的艺术家不大或者毫不重视一般规律，他发现在客观实践中它们过于粗略，因此无从辨别有价值者及其反面。出于这层缘故，道德家总是倾向于不信任或者无视艺术家。可是由于生命的良好品行只会来自对反应的良好梳理，那些反应极其微妙，不涉及任何笼统的伦理格言原则，道德家对艺术的这种忽略几乎意味着他们没有资格谈论道德。正如雪莱所强调的，道德的基础不是由说教者而是由诗人奠定的。不良的趣味和粗野的反应在某个其它方面值得称赞的人的身上不仅仅是瑕疵。它们实际上是其它缺点由以产生的一个祸根。内在基本的反应要是缺乏组织而陷于混乱，任何生命都无法达到出类拔萃。

---

① 见《科摩斯》，第681行。"它"指大自然。——译注

② 见威廉·布莱克预言诗《耶路撒冷》第55页，第60行："与人为善者行事必然注重细微末节，恶棍、伪君子和马屁精才讲什么一般的善"。——译注

第 九 章

现存的和可能的误解

谁
那么说的？在上天却不见经传！
——《该隐》[1]

每个正确的观点或许都有不伦不类的相似观点，有时是由于对实际情况认识不清而产生的，有时则是由于错误的论调所导致的。往往这些走样的或曲直不分的旁门左道造成了麻烦，正确的观点便不易为人接受。好比阴影、反光或回声一样，它们使人莫辨真伪，迷惑不解。它们令人最难处理的地方莫过于看待艺术的道德功能这个问题。探究一些实例将有助于进一步阐明上文所述，也便于把大家倡导的观点与那些声名不正的类似观点区别开来，并消除可能存在的误解。

我们已经多次不指名地提到托尔斯泰，在美学观点的晚近历史中，这位伟大的艺术家对一切文艺进行口诛笔伐时的锋芒可谓无以复加。再也找不到更好的先例来说明怎样才能不把道德考虑引入价值判断。迟到的皈依带来的光明令其眩惑，身为艺术家他固然明白文艺的极端重要性，但是由于无比强烈地服膺新的信仰，从

① 拜伦的作品。——译注

而他忘记了早年曾经构成其创作的全部经验，于是两手各执一条原则，竭力攻击大批的欧洲名著，几乎无一例外，连他自己都难以相信了。

他首先强调的是，在文明国家中，投入艺术的精力结出了丰硕的成果。继而他又十分正确地肯定，认识这种艺术活动的前后经过是极为重要的。他用了三十页的篇幅论述人们迄今对艺术和美所尝试界说的各种定义。他搜罗了夏斯勒和奈特那两部有点缺乏眼光的资料汇编，[①]然后得出结论：历来的美学只是遐想和幻想的无谓的混合物，从中并未呈现出任何艺术定义。一则他把这个结果推源于美学中论美的概念的运用；一则他将此归因于批评家急于证明艺术的现存形式无不合理。他认定他们不大注重发现什么是艺术，而是偏重于表明当时名之曰艺术的那些东西实际上肯定就是艺术。我们不妨对《什么是艺术?》中的上述几节予以赞同。他接着阐明了自己的定义。"要在内心唤起以前体验过的一种感情，唤起之后，要以别人可能体验到相同感情的方式来交流这种感情……从而别人受到这些感情的感染并且亲身经历它们。艺术活动即存在于此。"[②] 就此而言堪称高论，只要我们把托尔斯泰时代艺术流派中通行的美学一心理学合一的行话"感情"翻译成经验之类更为笼统的术语。不过这只是他的定义的第一阶段，还有补充说明需要

---

① 分别指德国学者夏斯勒的《美学批评史》(1872)和英国学者奈特的《美的哲学》(两卷，1895，1898)。——译注

② 《什么是艺术?》第5章。译者按：本书本章和第23章中的"感觉"一词，英文为sensation，作者没有提到所引用的《什么是艺术?》根据哪个英译本。当时有无英译本，不详。或许是作者本人的英译，似乎是侧重心理学的含义而言的，参阅第23章引文及有关论述。瑞恰慈发表本书的年代是1924年，《什么是艺术?》通行的标准英译本是艾尔·莫德的译本，自1930年牛津大学出版社初版后一直沿用至今，其中第5章和第10章的感觉均为feeling(感情)，中译本这两节里也均译为"感情"，是符合托尔斯泰原意的。本书译为尊重作者起见，本章和第23章的sensation均译作"感觉"。关于感觉、感情、情感的区别，可参阅第13章第一段，原注①及译注②。

交代。任何能够感染别人的艺术，如同我们上面的引文中在运用这个字眼时的含义所示，都是纯洁的艺术，跟现代的或者说是伪劣的艺术相对立；但在确定任何艺术作品的全部价值时，我们不得不考虑其内容的性质，即其中交流的经验的性质。根据托尔斯泰的观点，艺术内容的价值是依据时代的宗教意识来判断的。宗教意识之于托尔斯泰是指对人生的意义具有较高的领悟，根据他的观点，人生的意义即在于人与上帝以及人与人相互间的普遍团结。

托尔斯泰以自己的标准判断具体的艺术作品时，居然能够推断出惊人的结果："基督教艺术，即我们时代的艺术，必须具有直接意义上的兼容并包性——这个词义是指普天同济——因此必须团结芸芸众生。只有两种感觉能够团结芸芸众生——一种是认识到人与上帝的父子关系和人人皆兄弟之后所产生的感觉，还有一种是日常生活中的，但必须是毫无例外人人皆有的最简单的感觉，诸如欢乐、恻隐之心、生气勃勃、宁静等等。只有这两种感觉构成了我们时代艺术的主题，它从内容来看才是优秀的。"[①]托尔斯泰实际上否定了所有人类努力的价值，只有那些直接推进人类的普遍团结的努力是例外。人们未免怀疑，他的宗教热情来自于他的信仰：宗教具有这种趋向。大家应该记住：他把唯一的宗教和各种宗教信仰极其严格地区别来开。除了托尔斯泰，还有许多人也以这种区别安慰自己。不过他的基本目标，他心中的唯一价值，就是人类的普遍团结。任何其它的事物只要有助于推进这个目标就有价值，艺术也处于这种从属地位。即便一个笑话，在托尔斯泰看来，只有人人都可能分享它，那才是个笑话，这可是真正革命性的修正。分享要比欢乐更为重要。根据这些原则，他综观了欧洲的艺术和文学。他

---

① 这一段摘自《什么是艺术?》，第 16 章的引文中，"感觉"一词原文均为"感情"。——译注

目无余子地藐视那些公认的价值，抱着一个头号教条主义者的铁石心肠，纷纷推翻了那些不容争议的大师杰作的显赫地位。莎士比亚、但丁、歌德诸家遭到摈弃；尤其瓦格纳成了一种批评绝招的对象。取代这些作者的作品是《双城记》、《钟声》[1]、《亚当·比德》[2]、《悲惨世界》(它几乎是法国文学中托尔斯泰可能赞许的唯一作品)以及《汤姆叔叔的小屋》[3]。凡是没有直接促进人类普遍团结的艺术、或者有迎合局限于温雅孤高的圈子之嫌的艺术，一概遭到谴责。托尔斯泰认为，由于他抱着人类苦难的紧迫意识，"所有不和我携手并进的人都是与我作对的。"在他看来，艺术只要偏离了那个单一狭隘的轨道就是无可挽回的浪费，无疑他是想起了如今他哀叹不已的事情过去曾经深深地感染影响过他，最终他断定方向正确的艺术具有无限的权力。不过，我们要是想想还有一些东西是他为了相同目的而从新唤起的，便可感觉到他最后的呼声带有绝望的调子："艺术必须消除暴力，只有艺术能够做到这一点。"

我们不妨将此和另一位贵族人物的名言加以比较，他同样是位登堂入室的艺术家，同样反抗传统文明的全部构造，他的"改造世界的激情"并不低于托尔斯泰，但是他的不同之处子在于拥有比较宽泛完整的价值意识和未因晚年皈依而变得分裂扭曲的精神。

"完全反对诗歌的不道德性，这是基于对诗歌潜移默化从而促使人的道德进步的方式的误解。伦理学理顺诗歌创造出来的原理，提出纲纪并且树立公民生活和家庭生活的榜样：也并非是由于缺乏令人叹服的教义信条大家才相互仇恨、轻视、指责、欺骗、压服。

"然而诗歌是用一种比较神圣的方式潜移默化。它使精神成为

---

① 狄更斯的作品。——译注

② 乔治·艾略特的作品。——译注

③ 见《什么是艺术?》第16章。

容器，吸收经纬万端未被理解的思想组合，从而唤醒并且扩展了精神本身。凡是巩固和净化感情，扩展想象力，给感官增添精神的，都是有益的。它使一切想象力都无法设想，倘若但丁、彼特拉克、薄伽丘、乔叟、莎士比亚、卡尔德隆、培根勋爵、弥尔顿全部未曾降世的话，世界会出现什么样的道德风气。”①

莫名其妙的是，此处插入具体人名看来削弱了论点。我们感到相当肯定的是，即使没有薄伽丘也没有培根勋爵，这个世界总的说来还是相差无几。某些人将认为，即使上述作家没有一个发奋写作，世态也不会有多大不同。莎士比亚或许会算作一个例外，如同常见的看法一样。可是毕竟还有为数极少的几位诗人各自掀起了轩然大波，这种意识丝毫不能成为反对雪莱主要论旨的理由。我们可以从大海舀水不计限量而又不激起表面波澜，可是这并不证明大海不是由水而来。即使消除我们已知的所有诗人的影响对于人间世事不能引起可观的变化，扩展精神、拓宽人的感受力的领域是通过诗歌完成的，这还是确然无疑的。

一种过于狭隘的价值观点、或一种过于简单的道德观念通常是上述对文学艺术的误解的原因。关于诗歌的职司在于给人乐趣还是给人教益的由来已久的争论充分表明了这一点。“诗人希望要么给人教益，要么给人乐趣，或者二者结合，”谨慎的贺拉斯如是说。“把实在和有益与怡情悦性融为一体。”“诗歌必须怡情悦性只是为了达到有益这个目的；乐趣只是诗歌为了得益的目的而运用的一个手段。”布瓦洛和拉宾与贺拉斯想法相同。德莱顿的论述方式适当而又透辟，他感到“如能带来乐趣便满意了：因为乐趣才是诗歌的首要目的，如果不能说是唯一的目的；教益可以寓于其中但

① 参见雪莱《诗辩》。——译注

居次要地位，因为诗歌给人乐趣时才给人教益。”不过他并未进一步确切说明乐趣或教益的性质，这个疏漏绝大多数批评家都是同意的。除了雪莱之外。在这一点上我们的观点完全以此为据。如果我们认为不值得认真推究而撇开这个糖衣药片式的观点，那就仍然存在一个问题。一位观看近来《钦契》演出[①]的评论家将为我们说得淋漓尽致：

> “雪莱的《钦契》还是继续禁演为好。它展现了三个小时令人喘息不得而又无比痛苦的惨剧…有什么理由来描绘诸如此类的恐怖场面呢？一定是有些道理，因为满堂的文坛名流拼命喝彩。要是剧院的功能在于给人娱乐，那么上演《钦契》并未达到目的。要是功能在于给人教益，那么如此一部悲剧为我们更好地处理生活又能指出什么道德寓意呢？假如艺术是回答的理由，那么完全可以牺牲艺术。”

毫无疑问，文坛名流加上他们的喝彩在一定程度上理应为此受到责备。我们理智清醒的时代的这位遗老作出了一个应有的反应。他准确地注意到蹩脚的演技和低能的导演[②]所招致的结果。不过我们所注重的是他的论点而非他的反应。要不是太急于抒发（尽管用了错误的形式）缅怀雪莱的忠诚之情和战胜审查官的胜利感，那些名流或许会告诉他无论娱乐还是教益都不是从悲剧中得到的明智的追求，并叫他查阅亚里士多德。悲剧这个名词也不适合于绝大部分的艺术形式，除非我们硬性使之脱离其通常的背景。它们所

---

① 该剧于本世纪20年代首次在巴黎上演。——译注

② “这个钦契的故事确实格外可怕骇人；把它生硬地搬上舞台公演的任何类似尝试都会令人不堪。处理这样一个主题的人必须增加理想成分，减少剧情的实际恐怖。”引自雪莱的序言。然而导演们却持相反的看法。

触发的经验过于丰富，变化太大，过分完整，对相互对立的冲动的平衡过于微妙，不论是怜悯和恐惧的冲动还是欢乐和绝望的冲动，因此要加以表述殊非易事。悲剧——

> 在黯然如盖的树枝庇荫之下
> 宛如为了节日喜庆处处装点着
> 不知欢乐的浆果——鬼影憧憧
> 正午可能相遇；畏惧与颤栗的希望
> 沉默与展望，骷髅之死亡
> 与阴影之时光，[1]

依然是精神可能最清楚最自由地观照人类处境的形式，人类处境的大端问题已经拨云见日，人类处境的可能前景已经揭示展现。悲剧的价值就是由此而来，也正是如此，悲剧古往今来都在文学艺术中占有至高无上的地位，而且现在依然如此。未来将会出现什么局而我们只能揣测。悲剧是以雄大之力运用心灵，所以不能将其列入消遣甚至娱乐的门类，或者视之为反复灌输的一个载体，用以传播可用道德格言化为典要的那些粗略评价。不过对悲剧的更为充分的探讨我们应该推后一些。

说这番话看来是必要的，以免我们的价值理论可能产生这样的印象：文学艺术一味注重结局圆满和不同的愉悦的巧妙调和，好比“一个塞满蜜饯的盒子”[2]。其实不然。我们将会看到，只有那种粗略的心理学才会把满足冲动与快感等同视之。没有哪种享乐主

---

① 引自华兹华斯的诗作《紫杉树》。——译注

② 语出英国诗人乔治·赫伯特(George Herbert，1593—1633)传世诗集《寺庙·美德》第 3 节。——译注

义的价值理论将符合这一领域哪怕一小部分事实，因为它一定是把满足冲动过程中某一步的单纯伴随状态当作全过程的主要动力。然而，快感在全面论述价值时有其本身的位置，而且是重要的一个位置，我们从下文就会看到。但是不能允许它侵占它无权进入的范围。

第十章

为诗而诗

人们动辄从一个极端走向另一极端，
只是从一个细微差别转向另一细微差别。
——《死亡的诱惑》[①]

另一个可能出现的误解不能暂置不论，它是随着“为艺术而艺术”学说而产生的，这个学说确实过时而且造成了危害；它注重的是对一部艺术作品的评价中所谓后果的位置。对人们所说的“外部法则”去衡量艺术的任何尝试嗤之以鼻，这已经是极为流行的了。可是不妨提醒一声，在所有伟大的批评学说中，偏重“道德”的艺术理论（也许称之为“普通价值”理论比较恰当）是有才智卓绝的泰斗作为后盾的。在惠斯勒[②]开始发动上世纪后半叶的批评运动之前，没有几个诗人、艺术家或批评家怀疑过，艺术经验的价值是要像对待其它价值那样来评判的。柏拉图、亚里士多德、贺拉斯、但丁、斯宾塞、弥尔顿，十八世纪文豪，柯尔律治，雪莱，马修·阿诺德和佩特，仅举赫赫有名者为例，他们全是有着不同程度修养的人物，都

---

① 原文为法语，作者不详。——译注

② 惠斯勒(James Abbott McNeill Whistler，1834－1903)，美国画家。主张“为艺术而艺术”论。——译注

抱着相同的观点。[①]最后一位则是有点出人意想的附和者。

“具备了以上我力求说明的构成优秀艺术的那些条件，继而如果进一步着力于增进人们的幸福，拯救被压迫的人民，或者光扬我们相互之间息息相通的感情，或者把有关我们自身以及我们与世界的关系的一些古今真理公诸于众，就是那些可能使我们在匆匆过客的尘世生活中变得坚强起来的道理……那么就同时成为伟大的艺术；如果不仅具有我已经概括的这些特性……其中还有几许人性的灵魂的话，便在人类生活的伟大结构之中找到了它的名正言顺的、它的高下相称的位置。”[②]他扼要而又声情并茂地表述了一个经验具有价值的种种条件，不能期望更好的说明了。

和所有这些颇有分量的见解针锋相对的是在许多享有盛名的地方甚嚣尘上长达 30 来年的观点——艺术的价值无与伦比，或者说可以脱离其他一切来加以考虑它得以站住主要是将形式与内容、主题与处理区别开来，我们将在其它章节予以探究[③]，它依据的是以上讨论的固有的、超乎感觉的、终极至上的善这一学说。试图把二者割裂开来的各种理由我们已经有所涉及，它们是各种各样的。一则可以推源于惠斯勒和佩特的影响，以及那些传播其学说

---

① 确实，在力学方面有人可能会罗列一份令人惊叹的巨匠名单，说是“偏偏出现了那么一位爱因斯坦力排众议”，不过文理科情况并非平行并进。科学的进展不同于风尚的变化，亲折论据或任何新的假说——或者迈克耳孙-莫利实验*，以及任何开阔的视野——都不会导向艺术上独树一帜的价值理论。尽管美学史家有时乐于显示自己的论点，仿佛它们代表了去粗取精、由无知变得明智这样一个见解上的进步，可是并无充实的基础来走完这个过程。亚里士多德至少和任何后来的探求者一样，清楚而又充分地认识到了相关的论据，而且作了恰当的说明。其实美学尚未达到科学阶段，到了这个阶段前辈未竟之业后来的探索者便能继往开来。

* 美国化学家迈克耳孙(A. A. Michelson)和物理学家莫利(E. W. Morley)于 1881 年进行的旨在探测地球相对于以太的速度的实验。——译注

② 引自瓦尔特·佩特《论风格》最后一段。(该文收入《鉴赏集》。——译注)

③ 参见本书第 16、18、31 章。

的作用更大的门徒的影响。一则可能是由于一场针对罗斯金的兴师动众的反抗。还有一层原因我们可能又要怀疑是相当突然地遇到的欧陆和德国的美学对英国思想界的影响。几乎从科学的美学开始出现时，强调审美经验是一种独特的完整的经验而且能够单独地加以研究的论调便一直受到突出重视。往往它至多不过是进而深入到成为科学方法的一个部分的那个领域——即凡是可能的话每次考虑一个问题的方法。在距今不远的年代，英国的批评家听说存在着某种和艺术及诗歌相联系的东西——就是审美经验——人们可以运用各种内省的方法对它单独地予以考虑和推究，这时他们并非违反情理地贸然得出结论：它的价值同样可以分离开来并且加以描述而不必参合其他事物。某些行家所推断的进一步结论实在希奇古怪，因此风行之时也是朝起夕落。它们往往无异于这样一种假设：艺术作品产生的是一种'特有的刺激'而别无其它，和所有其它经验都不一样而且毫无关联。据说，"在这个奇特得难以置信的宇宙之中没有任何其它东西较此更加奇特的了。"[1] 可是宇宙的奇特则属于与此不同而更有趣味的类别。它可能犹如一家古董商店，但是看来无论何处都不是一团混乱。

从我们目前的论旨来说，只需探究一下它的才华出众的倡言者所提出的观点，这位批评家解释上述公式时推波助澜，他所说的正是我们强烈主张反对的。

"那么'为诗而诗'的公式对于我们认识这种经验有何教益呢？根据我的理解，它说明了以下几点。首先，这种经验本身就是一个目的，值得自立门户，有着一种内在价值。其次，它的诗意价值便在于这种绝无仅有的内在价值。诗歌可能还有一个隐晦价值，即成为某种通向文化或宗教的手段，因为它传达教益或平和激情，或推进

[1] 克莱夫·贝尔《艺术》第49页。

公益事业；因为它使诗人成名或获利，或使诗人良心安宁。这样来得更好：也可以由于这些原因而重视诗歌价值。不过它的隐晦价值既不是也不能直接确定它作为某种令人满意的想象性经验的诗歌价值；这应该完全从内部去予以评判……。我们如果考虑究竟是诗人作诗活动中还是读者经验活动中的隐晦目的，那就容易降低诗歌价值。其所以如此是由于这样一来容易改变诗歌的性质，因为这样考虑就是使诗歌脱离了其自身的氛围。因为诗歌性质在于它不应成为现实世界（根据我们对这个提法的通常理解）的一部分，也不是它的摹本，而应成为一个自成一体的世界，独立、完整、自给自足。"①

以上四点看来很值得仔细探究。第一点是上文提到的布雷德利博士作为可能存在的隐晦价值而罗列的那些方面——文化，宗教，教益，平和激情，推进公益事业，诗人成名或获利，或求得良心安宁——这些方面明明是处于判然不同的层面。他谈到的所有这一切可能都无法确定某种审美经验的诗意价值；不管怎样，任何诗歌经验是否从诗歌角度来看具有价值，不可能取决于这些隐晦价值。不过可以肯定的是，其中某些跟诗歌经验的关系较之另外一些大不一样。文化，宗教，某些特殊意义上的教益，平和激情，推进公益事业，凡此种种也许直接关系到我们对经验的诗歌价值的评判。否则的话，"诗意的"这个字眼便成了无益之谈。另一方面，诗人的声誉，他的报酬，或他的良心，好像明显是不相干的。第一点就谈到此。

第二点是布雷德利博士有关想象性经验的论调带有误导性——它应该完全从内部去予以评判。绝大多数情况下我们并未从内部去予以评判。我们对其价值的评判根本不是它的组成部分。这

① 安·塞·布雷德利《牛津诗歌讲演》，第5页。

样一种评判可能成为它的组成部分的例证极为少见，这种情况属于例外。一般而论，我们只有游乎其外才能对它进行评判，我们评判它是根据记忆或根据其它残留的影响，我们懂得它们是表明其价值的可靠标志。如果根据经验来评判它，我们仅仅是指这些残留的影响历历在目，那么我们不妨表示同意。然而，在这样进行评判的时候，它"在人类生活的伟大结构之中的位置"可能是不能置之不顾的。它所具有的价值取决于这个位置，我们评判那种价值时，不能不同时考虑到这个位置以及与之俱来的不胜枚举的隐晦价值。这并不是因为忽视它们的话，我们就会错误地对它进行评价，而是由于那种评价恰恰在于方方面面都得兼顾，同时要考虑各个方面贯穿起来的方式。

第三点的由来涉及布雷德利博士的第三个立场，那就是考虑隐晦目的往往会降低诗歌价值，即考虑是诗人作诗活动中还是读者经验活动中的隐晦目的。此处一切都取决于哪些才是有待考虑的隐晦目的，取决于诗歌的类别是什么。无可否认的是，对于某些类别的诗歌来说，强行掺入一定的隐晦目的可能降低它们的价值，客观上经常是这样；可是看来显然还有另外一些类别的诗歌，作为诗歌来说，它的价值确切而又直接地取决于其中包含的隐晦目的。大家不妨体味一下《圣经·旧约·诗篇》，《圣经·旧约·以赛亚书》，《新约》，但丁，《天路历程》，拉伯雷，任何真正有普遍意义的讽刺诗，斯威夫特，伏尔泰，拜伦。

在所有这些实例中，考虑隐晦目的对于写作活动来说肯定是绝对必要的。这是不必争论的；可是，考虑作品所包含的隐晦目的同样对读者来说是不可避免的。

布雷德利博士以试探形式提出这第三种立场。他说隐晦目的往往会降低诗歌价值，这是一个重要的保留说明，不过还是将两种类别的诗歌区别开来为好，一类是他的学说适用的，还有一类则不

然。作为他的学说适用的实例说明，不妨试举《古舟子咏》和《哈特跳过的水井》①为例。在这两个实例中经验属于同一类别：没有隐晦目的在重要的程度上掺入诗中。因此当柯尔律治和华兹华斯介绍道德上的考虑时，无可怀疑那种效果是强行掺入的效果。正如梅内尔夫人②的谐谑评论所言："《古舟子咏》触犯了一个用心良苦的计划。在为保护一只野鸟的生命和惩罚对它的残杀行为而编造戒条时，这首诗便否定了观察的自然功能。柯尔律治意在强加一个教训：他告诉我们，二百名水手渴死是因为他们曾经——由于所受教育不多而情有可原的迷信原因——猜想是一只信天翁带来了多雾天气，曾经赞成把它残杀掉，正如几乎所有的人并不明说但都赞成每日残杀无辜的飞禽走兽。"不过只有明白了这个隐晦目的，这个反对残忍对待动物的"教训"，这是全诗至关重要的一部分，对柯尔律治的上述指责才是合乎情理的。我们可以认为，梅内尔夫人过于严肃地看待了柯尔律治的道德教训。时隔多年之后柯尔律治谈到《古舟子咏》并未包含充分的道德教训，也许此时他的心里想到了这层可能性。从全诗原样来看，它属于并未掺入隐晦目的那种类别。我们要是在评判中把这层异质成分、这个教训考虑进去，那就是故意误读此诗，像梅内尔夫人一样。同样看法也适用于《哈特跳过的水井》。就布雷德利博士一味突出强调这一点而论，我们不妨表示同意；可是他未能注意到——没有几位批评家注意到，这是公允之论——诗歌不止一种类别，而不同类别的诗应该用不同原理去进行评判。有一种类别的诗歌是隐晦目的直接而且绝对必要地掺入了对它的评判。这种类别的诗歌的部分价值直接渊源于与诗歌相联系的那些目的的价值。还有一些类别的诗歌，其中隐晦目的

① 华兹华斯在题解和该诗第二部分交代了这口井取名的由来。——译注

② 梅内尔夫人(Alice Meynell，1847—1922)，英国诗人、散文作家。——译注

并无任何程度上的掺入，另有某些类别的诗歌，其价值可能由于强行掺入价值上相对说来不足道的目的而有所降低。由于被这一方面只有一种类别的诗歌的常见错觉所误导，所以布雷德利博士会说，能够证明价值的远远不止是诗歌经验的事实。

第四点或许较之上述三点更有一般意义上的重要性。实际上它是我们现在主张的观点与布雷德利博士以及绝大多数的现代批评家希望维护的学说之间真正的分歧要点。它在我上文摘引的一段话的结束一句已有表述。他是这样来论诗的："诗歌性质在于它不应成为现实世界的一个部分，也不是它的摹本，根据我们通常对这个提法的理解，而应成为一个自成一体的世界，独立、完整、自给自足。要想充分把握它，你就必须进入那个世界，服从它的规律，暂且忽略属于另一现实世界的你的信仰、目标、具体境况。"这种学说强调的是诗歌与不妨称之为生活的相对立的一面的分割，一种彻底的分割，然面允许有一种——如同布雷德利博士所继而强调的——"地下的"联系。不过这种"地下的"联系是至关重要的。诗歌经验中包含的一切都是从中体现出来的。诗歌的天地决无任何不同于世界其它一切的现实，而且根本没有特殊的规律和彼岸世界的特点。它是由那些和我们通过其它方式接触到的经验一模一样类别的经验组成的。然而每一首诗都有其严格局限性的一段经验，如果有异质成分强行掺入的话，这段经验就多多少少容易变成碎片。和大街上或山坡边的普通经验相比起来，诗歌经验的组织程度更高也更微妙；它是脆弱的。况且它是可以交流的。许许多多大同小异的各种各样的心灵都可以去体验它。诗歌组织的条件之一便是使这一点应该成为可能。它有别于许多其它经验，其价值是极为相似的，不同之处就在于这种特有的可交流性。由于这些原因，我们在体验或尝试体验的时候，必须防止污染，防止个人特性的侵入。我们必须始终不让这些东西来妨碍读诗，否则我们就百读不

解，反而获得另外的经验。由于这些原因，我们确定二者割裂，我们在一首诗与我们经验之中不属于这首诗的东西之间划清一条界限。不过这并不是相异事物之间而是相同活动的不同系统之间的分割。它们之间的鸿沟并不大于下述二者之间的鸿沟：左右手中的笔的冲动与处理边抽烟边写作的人的烟斗的冲动。诗歌经验“分离”或分割无非是使之摆脱外来因素和影响。经验的“变质”或“诗意化”这种神话以及“观照的”或“审美的”态度那种神话，在一定程度上是由于以下原因造成的：大家谈论诗艺和“诗意”而不是去思考那些化为诗篇的具体经验。

把诗歌经验脱离于它在生活中的地位以及它的隐晦目的，这样就会引起那些真诚地宣扬诗歌经验的人所带有的片面性、狭隘性、不完整性。当然，谁也不会对《莎士比亚悲剧》[①]的作者提出这类指责，他的情况属于那种个人实践推翻个人原理的批评家，值得欢迎而且并不是罕见的。一旦真正信奉的话，这种观点就会骤然之间企图把正在体验的读者分裂为若干并不切实存在的彼此各异的能力或分支。我们不可能把一个读者划分为形形色色的人——审美家、道德家、实践家、政治家、知识分子等等。这是无法做到的。在任何真实的经验中，所有这些因素都不可避免地掺人。不过，假如能够做到的话，如同许多批评家所侈言的，其结果危及批评判断的完整性和许可性。举例而言，我们不可能充分读通了雪莱的作品而同时又相信他的所有观点全是空话——一边在读《解放了的普罗米修斯》，一边又认为“人类臻致完美的可能性乃是一个不受欢迎的理想”以及“刽子手是尤物”。要是通过纯粹审美的或诗的途径来接受诸如《登山宝训》[②]这样的伦理训言，即毫不考虑这种训言的

---

① 布雷德利的著作。——译注

② 见《圣经·新约·马太福音》，第5—7章。——译注

意图或隐晦目的，那就似乎是十足的精神上的懦怯，这种见解适合于一个因基础文学分量太大以致望而却步的人。在恰如其分地阅读各类比较伟大的诗歌时，除去读者个人所特有的成分，一切都会卷人进去。必须要求读者不戴眼罩，不可忽视任何相关的东西，丝毫不能松懈而要全身心投人。要是他试图采取除了某些假定名目的审美要素之外而置其它成分于不顾的独特态度，他就会进人亨利·詹姆斯笔下的、生活在塔楼中的奥斯蒙德[1]的角色，他就会进人布莱克笔下的、生活在高高的城堡和尖塔中的国王和神父的角色。

---

① 《贵妇人的画像》中貌似斯文的好色之徒。——译注

第 十一 章

心理学概要

> “什么青红皂白?”其中有个强盗怒气冲冲地低声又说了一遍。“哎,谁要知道就是幸运儿啦!”
>
> ——《金银岛》

于连·罗曼先生[①]不久前评论道[②]:有些东西是我们大家无需心理学的帮助就已经知道的,心理学迄今为止无非是想方设法把它们费力地晦涩地而不大准确地表达出来。遗憾的是,这种看法难以否认:一位心理学家的任何具体言论只是要说得正确,都不大可能是惊人之谈。不过,在某些要点上,新的眼光无形之中还是有所显露。人们从描述精神的常识性写照之中,不如说是大体轮廓之中,已经发现连贯性不强和某些漏洞;人们注意到我们点点滴滴的行为之间的联系,这是常识所疏漏的地方;更为重要的是,关于精神这样一类的东西的总体轮廓已经开始形成。设若如同霍尔丹先

---

① 罗曼(Jules Romains,1885—1972),法国小说家、戏剧家、诗人。倡导“一体主义”诗歌。——译注

② 《非目视视觉》,第 22 页。

生[①]所臆断的那样，[②] 即将来临的相对论时代之后，相继而来的是生物学时代，那时许许多多有识之士将认识到他们自身的天性，而这个认识将会引入第三个时代，这个认识肯定会大大改变他们的行为和他们的眼光。我们距离这样一个时代相去甚远。可是我们还是有了足够的认识，可以分析那些精神活动，尝试读解一首诗的过程正是由那些活动组成的。这样一种分析乃是批评的首要必备条件。迄今为止对批评家有所助益的心理学上的区别寥寥无几，绝大多数情况下，批评家在运用这些区别时又实在不成系统，实在含糊不清，因此批评家的辨识能力未能尽其所长。

以上提出的观点在许多方面都离经叛道，这在我们的概论中是一个不利条件。不过，对心理学的任何阐述无论多么正统多么充分，都要碰到大量困难，所以，一种新颖的视角观点的优势压倒了误解的危险。跟大家接受的定见背道而驰的正是总体轮廓，尤其是强调完全要根据我们思想的因果关系来表述认识。诗歌经验分析的细节，对意象、情感、乐趣、早期作用等等的表述，不妨看作是相对说来正统的，虽然就我所知以前还没有人进行过详明的类似分析。

为了我们本章的论旨，为了比较清楚地理解价值和避免批评上不必要的混淆，我们势必要背离流行的和学院派心理学尝试描述精神时所依据的那套思想。我们自然倾向于把精神设想成一种属于特有的心灵类别的东西，虽然变化无常，却有相当的持续性，赋有三种属性，它的性能也就是知、意、情，这是意识或关注客体的三种无法再简化的模式。比较仔细地推究客观事实之后，我们不得

① 霍尔丹(John Burdon Sanderson Haldane，1892—1964)，著名英国遗传学家，1957 年加入印度籍。——译注

② 约·伯·桑·霍尔丹《代达罗斯：科学与未来》。

不设想，精神是无意识同时也是有意识地运用这三种性能，精神这个独立实体这时便会出现剧烈的震动。所谓无意识的精神则是相当明显的凭空虚构，虽然它可能不无用处；作为一个令人满意的替代语，人们乐于接受的是神经系统的活动行为。由此进而承认，有意识的精神也是类似的凭空虚构，这并不算迈进了一大步，尽管不少人发现走出这一步很困难。这种困难多少是由于习惯而引起的。许许多多我们信以为真的虚构中的事情是可以用虚构成分较少的替代语来陈述的，注意到这一点的话，困难也就渐渐消失了。可是困难的主要方面是出自于感情的、非智力的，更加具体地说是出自于宗教因素。[1] 根据不同的情况，渴望，畏惧，过度兴奋，俨然貌似思想的感情，都会引起困难，所以成了不太容易排除的一个困难。

精神是神经系统，确切地说，是它的活动的一个部分，这一点早已彰明较著，然而心理学家中间，有哲学背景的人占了上风，他们以一种异乎寻常的方式推迟承认这一事实。随着神经病学的每一步进展——而这一方面确定无疑的进展或许是战争留下的唯一好的遗产[2]——佐证变得更加充足而且不容推翻。确实，从我们目前对神经系统的认识情况来看，二者等同的大量细节问题还是模模糊糊难以洞彻；应该坦率地承认，我们所提供的表述和心灵现象那种说法的表述，相比起来略少几分凭空虚构。不过有可能被未来研究具体证实的这种表述的性质已经变得清楚了，主要是通过行为学家和心理分析学家的工作，虽然二者的假定和推断在方式上都需要加以纠正，而“格式塔”学派近来的实验性和理论性的探究已开始暗示这些方式。

---

① 参阅比较本书第 34 章，这一章探讨了感情因素介入思想的各种方式。

② 参阅皮埃隆*《思维与头脑》第 1 章。（* 皮埃隆 Henri Pieron，1881—1964，法国哲学家和心理学家，创立客观心理学。——译注）

我们之所以为人，就在于我们有身体，比较特别的是我们有神经系统；更为特别的，是它的比较高级或比较核心的相互协调的那些部分，精神乃是一个冲动系统，这种观点不应称为唯物主义的。人们同样不妨称之为唯心主义的。在这一方面，两个术语都没有任何科学的、任何严格的象征意义或所指意义。这两个术语都不代表任何分割得开的、观察得到的事物组合，或事物性质。从根本上看，二者都是用于激发或者支持某些感情态度的诉诸感情的名词。如同想要说出事物是什么的徒劳尝试中(问题荒谬无谓，所以是徒劳的)所用的一切术语一样，它们道不出任何名堂，而本来应该说明的是它们怎样发生作用。如同所有这类术语一样，在不同人物手中变来变去，从旗帜直至成为棍棒，对于一些人来说既是旗帜又是棍棒，成了一种感情力量，各种态度、志向、价值都围绕着它汇集起来；而对于另一些人来说，它们则是一种兴师问罪的武器，他们希望凭借这个武器，从而可能使得那些被假想成反对上述态度、志向、价值的人茫然无所适从。唯物主义者和唯心主义者都相信自己笃守的观点与对方格格不入，这只是流布甚广的科学说明与诉诸感情混为一谈的一个例证，我们将在后几章中有所侧重地对此进行探讨。精神－肉体这个问题严格说来不是问题，它是由于未能解决一个切实的问题而引起的一种混淆，即我们什么时候是在进行陈述，什么时候仅仅是在激发态度。和许多情况下的问题相比起来，此外的问题就比较简单，因为所谓的陈述是一个不可能出现的形式，[①] 只是由于争论的双方误解了对方力求坚持的态度，问题才变得复杂了。因为人们如果承认精神活动等同于一定的神经活动，那么无论由此而来的态度，或是他们自身认可所采取的态度，其变

---

① 以“什么”和“为什么”这样的字眼提出的许多表面问题根本不成为问题，只是对于感情满足的要求而已。

化程度并不大于唯心主义者或唯物主义者一般设想的程度。把某种东西称之为精神的或心灵的，与物质的相对立，或是把某种东西称之为物质的，与精神的相对立，这仅仅是指出了这两种类别之间的一个差异。我们把精神活动与神经系统变化等同视之的时候，能够客观察觉得到的牙痛之类的精神活动与太阳黑子之类的非精神活动的种种差异仍然存在。认识到这一点的话，观察得到的精神特点照样可以认识，只是某些所谓不稳定的和不可言喻的属性被排除了。精神始终不同于任何不属于精神范围的活动；精神仍像以前那样无与伦比。精神保留了它的特长：成为一切活动中最有趣味的，而且我们的人际关系和我们与世界的关系基本上保持在人们达到上述认识之前的原样。神秘主义者的极端迷狂，就像工程师看待一个成功的发明设计时的态度那样，始终大致相当于看待我们最卑贱或最自豪的行为时的迷狂程度。因此把精神与神经系统活动的一个部分等同视之，神学理论姑且不论，未必导致对任何人、对待世界、同类或对待自身的态度的干扰。然而，神学理论在当前的立场态度上要比传统的怀疑论所怀疑的程度更加含蓄。

神经系统是工具，来自环境或来自人体内部的刺激由此而产生相应的行为。一切精神活动都发生在适应的变化过程之中，大约是在刺激与反应之间。因此每个精神活动都起源于刺激作用，有特性，还有后果，起源于行动或者行动调节。它的特性有些时候是内省可以企及的。在它有所感觉或可以为人感觉得到的情况下，它所感觉到的便是意识，不过多数情况下什么也感觉不到，这时精神活动则是无意识的。有些活动是有意识的，而有些活动则是无意识的，其中的道理目前还是一个谜团；尚未有人成功地要把神经病学可能提供的各种各样线索相互贯穿起来。在某些重要的方面有意识的和无意识的精神活动肯定有所不同，可是不同之处究竟在哪

些地方，还无人能够作出可靠推测。从另一方面来看，在许多方面二者又是相似的，这些相似之处正是目前最容易进行探究的方面。

一个精神活动有可能发生的变化过程，这个显然是以一个刺激开始并以一个行动结束的过程，就是我们所说的一个冲动。在实际的经验中单一性的冲动当然绝对不会发生。即便人最简单的本能反应也是极其错综复杂的、互为依存的冲动的盘结，在任何实际的人的行为中，同时发生而且相互联系着的冲动数字无法估计。简单冲动其实是一个限制，心理学所注重的冲动都是复合性的。人们谈话往往为图简便，仿佛简单冲动成为问题，比如我们谈到饥饿的冲动，或是想笑的冲动，可是我们切切不可忘记，我们的一切活动都是多么错综复杂。

把冲动作为一个起点在某些地方就带有误导性。在我们随时有可能接受到的可能发生的冲动中，只有少数发生实际的效用。哪些冲动是接受到的，哪些冲动是随之而来的，这就取决于我们的兴趣中哪些是主动性的，也就是说，取决于我们活动的总的心理趋向。这个趋向很大程度上受制于反复出现而且持续存在的人体需要的状况，满足或躁动的状况。挨饿的时候我们对烹调香味的刺激的反应不同于吃饱的时候。行人注意不到的风向转变会促使船长放慢航速。这一方面的社会需要往往和个人需要一样重要。因此某些人和朋友们漫步画廊时希望在他们面前出出风头，他们实际从那些画中接受的刺激远远多于独自赏画的时候。

所以不可把一个刺激设想成强加于我们的一个异己的侵人者，认为它曲曲弯弯蠕动着穿过我们的机体，犹如穿过一片奶酪似的，在另一端呈现为一个行动。只有在符合机体某些需要的时候，才会接受到刺激，而且对刺激的反应所采取的形式仅仅部分地取

决于刺激的性质，更多的则取决于机体“需要什么”，即机体多种不同活动的均衡状态。

因此经验有两个在不同情况下重要性大不相同的来源。就我们现在考虑的或所指的特定的确切事物而论，十有八九我们的行为仅在下述范围内才是恰如其分的(即我们的想法是真实的)：我们从那些事物以及类似它们的事物中接受的现在和过去的刺激的性质决定了我们的行为。就我们是在满足自己的需要和渴望而论，刺激与反应之间较为松散的联系便足以说明问题。不论躁动的原因是什么，一个婴儿起初叫喊时都差不多，大人的反应表现则和婴儿不一样。任何因由可能都足以使人进行锻炼，发生争吵，谈情说爱，喝上一杯。观点、看法、信念随着不同的心境而有很大变化，这个令人痛苦的事实造成了行为(刺激引起的)的那种片面的独立性。这样的变化证明了观点、信念或看法并不是纯粹理智的产物，不是源起于为现在或过去的刺激所支配的反应这种比较狭隘的含义上的思维，而是为了满足暂时的或持久的渴望而采取的一种态度。最严格的含义上的思维只是随着依据而变化的；可是态度和感情则由于各式各样的理由而改变。

对一个有意识或无意识的精神活动所作的原因、特性和后果这样三重性的划分，若带有一定限制条件的话，相当于传统心理学对所想到的(或者说知道的)、所感受到的、所意愿的东西的通常划分。对某事物有所认识，去了解它，意味着受其影响；渴望、追求、属意于某件事物就意味着对它有所行动。在这二者之间便是全过程的意识伴随成分，如果存在的话。后者，即精神活动的有意识的特性，显然同时包括感觉和感情。(参阅第16章，第109—113页。)

这种对应决不是简简单单的。举例而言，许多东西包括于知的

范围之内，而根据上述重新建构的心理学，知就会不得不算作意。[1] 期望，通常被说成是一种认识的态度，就变成行动的一个独特的形式，也就是说，准备着接受特定种类的而非其它的刺激。相反情况同样是普通常见的。饥饿，通常情理视之为典型的渴望，就会变为认识，真正挨饿的时候，使人隐隐约约意识到缺乏养料，在习惯挨饿的情况下，又使人意识到处于周期性食欲促动过程的特定阶段。这些实例说明清清楚楚地显示了处处为人公认的道理：对精神动态所作的那种认识—感觉—意动的习惯分类并不是对各为一体的过程的按类划分。每个精神活动在不断的程度上都有着这三种特点。因此，作为接受特定刺激的准备阶段的期望可能会降低接受它们的阈限，有些时候使得人们在接受这些刺激时较多地区别对待，有些时候则较少地区别对待。挨饿也是典型地和觅食同时发生的。

用一个精神活动的因果关系、特性和后果作为它的基本方面来替代它的知、情、意的方面，其益处在于我们兼顾了不仅精神活动而且所有活动都共同具有的一系列方面，而不是偏重三位一体的无法理解的终极因素。当然，我们不能不交代限定条件。我们上文已经谈到，刺激并不是精神活动的唯一原因。神经系统是专门接受感觉器官传来的印象的，不过它的状态也是随时由一大堆其它因素决定的。血液状况和头的位置便是典型的例子。只有通过传导的（感官的）冲动，或通过过去感官冲动的作用，由此产生效果的精神活动的那一部分原因才能够说是已经知道的。这种保留说法无疑引起了种种难题。不过对于什么是认识以及认识产生的经过，

---

[1] “意”（willing）是个不达意的字眼；要不是本章不可避免地会给不熟悉心理学行话的读者带来困难，而“意动”（conation）又很可能不必要地增加难度，我就会用意动这个词。根本的一点在于把意（渴望，力求得到，跃跃欲试）视为同样重要的无意识和有意识的过程。

这个问题的任何俨然合理的表述必定是复杂的。

同样，并非精神活动的所有结果都要视为那个活动所属意或追求的东西，比如中风发作就可以排除在外。只有神经系统专门激发的那些动作，通过运动冲动而发生的动作才应当包括在内。

从其它各个方面来看，一个意识与意识到的东西之间的关系仍是个谜。我们可以任意地给这种关系定名，称之为领悟、显现、认识或认知，不过到此我们就该阙疑不论。由于这层缘故，我们便利用下述事实来说明问题：一个意识，比如说意识到这一页上五花八门的黑色符号，是以某个独特的方式引起的，也就是说通过人脑的一个部分（视网膜）上面的印象和人脑其它部分各种各样纵横交错相互关联的动态而引起的。要说这样引起的精神（神经）活动是意识到了黑色符号，那就无异于说它是由它们引起的，面此处"意识到了"＝"由此而引起的"。两个陈述无非是可供选择的公式化说明。

要把以上所述扩大到更加复杂的情况，处于这些情况下我们知道或者比较明白地说，我们指称的是过去或未来的事情，这时我们就不得不用下述事实来说明问题：印象就是一般所说的符号，它们所具有的影响并不单单取决于自身，而是同时取决于过去与它们互为作用的其它印象。

符号[1]这样东西一度是在作为整体看待的精神中发生作用的某个语境或完形中的一分子。当它再现的时候，它的作用仿佛是那个语境的其它一切都一时俱现。在分析指称的复合活动时，我们不得不人为地把它们分解成更加简单的它们从中产生的符号环境；同时不可忘记，对一个复合符号的阐释的各个部分在极大程度上是互为依存的。

---

① 这个论题在《意义的意义》中已作了详尽的论述。

这个阐释程序的细节与文字运用联系起来研究就十分容易。所以我们将在第16章加以探讨，其中所论述的是具体诗篇的读解。此处至关重要的是大体原则：认识事物意味着受其影响，我们感觉到它的时候是直接受其影响，过去的印象结合开始发挥作用的时候是间接受其影响。关于接受者，即精神活动的认识方面，我们稍后联系读解过程再作补充。另外两个方面无需太多的说明。它们对于理解诗歌、音乐及其它经验也更有普遍性的重要意义。因为一种认识论仅在某一点上才是需要的，这一点就是我们希望断定，比如一首诗是否真实，或者说是否揭示现实，如果答案是肯定的，又要断定是在什么意义上揭示现实；大家公认这是一个极其重要的问题。然而，关于感受、感情、态度和渴望、精神活动的情一意这个方面的理论则有必要在各个要点上加以分析。

第 十二 章

快 感

片刻心醉神迷带来的区区益处。

——《复仇者的悲剧》①

感觉，意象，感情，情感，以及快感，不快和痛苦，名目繁多，都是形容冲动有意识的特点。怎样才能一清二楚地分门别类，在这一点上语言颇多欠缺，所以大大增加了这个问题的难度。比如，我们不分畛域地谈到快感和痛苦，仿佛它们属于相同的等次。不过严格说来，尽管痛苦作为意识上单一的自给自足的改变是轻易便可企及的，快感似乎并非自然而然地出现。快感似乎是某种东西得以发生的方式，而并非是精神上能够自然而然出现的一个独立发生的事件。我们拥有的不是快感，只是各种各样的经验，有视觉的，听觉的，器官的，引起运动的，不一而足，它们都是愉快的。同样我们也有不快的经验。然而，我们要是称之为痛苦的，那样我们便会引起一种歧义。我们可能是在说它们是不快的，也可能是在说它们是伴随着痛苦的，而这是一个不同的问题。运用快感这一术语已经造成了不少混淆，它仿佛痛苦似的，本身成了一个完整的经验，其实它是依附或者随着其它经验同时产生或继之而来的。这些混淆尤其

① 英国剧作家图尔纳(Cyril Tourneur,1575—1625)的作品。——译注

见于批评论文中，我们在第九章中已经对此提出了异议，混淆之一就是把价值等同于快感。

有二十余种类别各异的感觉，现代心理学煞费周章地说明历来所说的五种官能分别接受这些感觉，人们可以觉察到它们迥然不同，差异程度容易受到愉快的特点和不快的特点的影响并且伴随着二者。和其它官能相比之下，视觉和听觉两种高级官能在多数人身上产生的感觉变化较小，基本上是中性或漠然的。然而我们必须细心地正确理解这种差异。颜色和形状的排列，一组音符或一个乐句，在适合的人身上，如同任何器官的或味的感觉一样，当然可能构成愉快或不快的强烈音调。不过即使这种情况也不算常见。合适的实验就是把单一的颜色，或单一的音符，跟均质触觉或恒温所产生的感觉，比如说洗澡，加以比较，或者跟一个简单均质的味道或气味，或者跟饥饿或恶心，进行比较。公正的比较是困难的，简单和均质的等量程度也不可能发现，可是没有多少人会怀疑味道引起的快感－不快的程度大大超过听觉的或视觉本身所激起的快感－不快的程度。固然我们加以比较时必须谨慎一些，避免把感觉固有的快感－不快跟通过记忆、通过其它愉快的或不快的感觉的影响混淆起来，后者可能过去是伴随着前者的，由于期望而变得令人怡悦或令人讨厌。

谈到一个感觉固有的快感－不快或许带有误导性。我们所知道的一个感觉的愉快特点是高度变异的东西。在这个感觉的严格感官性的特点保持原样的同时，它就可能完全改变。酒精过量之前与过量之后，烈酒的相同气味中的差异就是一个突出的例子。一个片刻之间愉快的声音要是持续下去而不从意识中休止的话，就可能变得极不愉快。不过不容置疑的是作为感觉而论的感觉则可能保持原样。一个声音感觉可能在音调上保持不变，音量和音强却在快感－不快方面引起很大变化。这种差异是重要的。它是导致感

受(快感—不快)根本区别于性质不同的感觉的主要原因之一。音调、音量、音强是声音中严格地取决于刺激的特征,愉快特点所取决的不是外部刺激,而是我们自身内部的基因,目前它们还是极其费解的。这里所谈的一切都是推测。刺激与感觉的密切关系为我们所认识是因为恰巧相对说来它是实验能够接触得到的。由于这层缘故,内省外因引起的感觉较之内省出于本能的或器官的感觉就容易得多。我们可以任意地训练重复,从而控制我们感觉的后果。在较小的程度上我们能够部分地通过意识控制的那些内因引起的感觉,那些由于随意运动而引起的感觉,共同具有这种双重可接触的特点。可是对神经系统方面所有其它多重不同的有意识的动态还是令人困惑不解。

然而,有个鲜明的事实却是重要的。人体内部几乎所有各种性质的刺激的影响不胜枚举,而又各不相同。"你无法做到在给观看者欣赏一张墙纸图案时自己的举动本身不会妨碍他的呼吸和血液循环。"[①]而且谁也不知道还有什么其它妨碍因素掺入进来。整个身体看来是以一种较有系统的方式发出共鸣的。这种妨碍潮流的倾泻是否构成意识的一部分,给意识定调,是否只有传导记录的刺激结果才可能是有意识的,这个问题好像尚未获得确证。至少这些妨碍因素的部分传导记录肯定是能够变为有意识的。喉咙哽咽,饥肠辘辘,鸡皮疙瘩,呼吸窒息,这些都是其中比较粗略比较明显的形式。通常说来,妨碍因素不太显著,和总体的大量内在感觉融合起来形成普通感觉[②],即全身知觉,使它略带痕迹,以或许是上千种不同方式中的某一种改变着它的总体特点。

---

① 铁钦纳《心理学教程》,第248页。(铁钦纳 Edward Bradford Titchener,1867—1927,美国心理学家,美国实验心理学创始人之一。主张以内省为研究方法。——译注)

② 心理学术语,原文为"coenethesia"。——译注

人们争论不休的问题在于快感－不快是不是全身知觉或器官知觉的一个属性，或许部分知觉的一个属性，在于它是不是某种完全不同于任何感觉或组合感觉的任何属性的东西。如同上文所述，就响度是一个属性这层含义而言，它并不是听觉的一个属性。把它定为任何一类感觉的一个属性，看来人们会提出类似的异议。一个感觉就如同一个冲动处于某个演变阶段时的感受，它的感官属性就是处于那个阶段的冲动的特点[①]。附属于冲动的快感－不快可能不是冲动本身的特点，而是它的结局、在恢复它所属于的那个系统的平衡时它的成败的特点。

关于什么是快感和不快，或许以下所述就是目前所能作出的猜测了：快感是某个类别的成功的活动，未必就是益于生物的类别，而不快则是挫败的、紊乱的、不够成功的活动。我们将在后一阶段再来探究这一理论（参阅第 24 章）。这里要表明的一个论点在于，快感和不快是旨在达到其它目的而进行的活动过程中产生的错综复杂的问题，从而避开了由来已久的争论：快感是不是一切奋斗的目标，避免不快是不是那个目标的起点。正如里博[②]所指出的[③]，为了快感本身而一味追求快感，即快感-迷恋[④]，是活动的一种病态形式并且起着毁灭自身的作用。根据这种观点，快感原本是一个结果，意味着某些积极的或消极的倾向已经本能地达到目的而且得到满足。后来通过经验快感又转为原因。人和动物一样接受经验教训后便置身于将会激起欲望并且得到满足后又导向快感的境况之中。美食家，放荡的人，审美家，神秘主义者，同样都是如

---

① 关于这些特点是什么，看来到目前为止还是不作推测为好。

② 里博(Theodule-Armand Ribot，1839－1916)，法国心理学家，以研究记忆丧失著称。文论方面著有《论创造性想象》。——译注

③ 《爱欲心理学问题》，第 141－144 页。

④ 或译快感激情，原文为法语“plaisir-passion”。——译注

此。但是当原来作为满足倾向时的后果的快感转为追逐的目的，而不是倾向本身的满足，这时一种“心理机制的逆转”便发生了。在一种情况下活动是自下而上扩展开来的，在另一种情况下是自上而下的，从大脑到器官机能。后果往往表现为倾向的枯竭，“幻灭”和厌倦，厌世态度。

如同里博所言，恶果大抵限于那些追求快感时具有迷狂力量的个人。可是根据我们上文表明的那种快感观点，批评文献中那些众所周知的把快感奉为活动目标的所有学说全是谬论，这是显而易见的。每个活动都有其自身的明确目标。快感极有可能在绝大多数情况下继之而来，这时那个目标已经达到，但是那又另当别论。读诗若能含英咀华，快感便会随之而来，读诗为了快感就是抱着失当的态度去对待。显然我们应该把兴趣放在所读的诗上，而不是放在胸有成竹地读诗时的附带产物上。如果我们把快感置于首位，那么就是注意力的定向错误。这种错误在修养有素的人中间也许并不多见，可是从表现在评论和剧评中的许多意见来看，修养有素的人在评论员和戏迷中所占比例好像并不算高。这个过错，和现代相比起来心理学词汇还很贫乏的那个时代[①]的批评残留的绪余，是屡见不鲜的错误地对待悲剧（姑举一端）的一个缘故。有水平的读者坐下来阅读是为了快感，数学家着手解方程是意在解答会给他带来快感，这两种假设的荒谬程度不相上下。两种情况下的快感固然可能是极大的。可是快感不论多大，至多不过是活动过程中产生的目的，举例来说，就像摩托车发出的响声——虽然就表示机动车正在运转而言是有用的——是正常情况下它已启动起来的道理。

---

① 若是在现今著书立说的话，华兹华斯是有可能、而柯尔律治则肯定会用完全另外一些名词来表述诗歌价值而不用快感。

注意到这样一个极为常见的错误，就可以无所顾虑地强调快感和不快的意义。它们是表明我们活动的旺盛程度的最隐微的标志。不过由于最强烈的快乐也可能只表示某个局部的成功，而活动可能大体上是有害的，所以它们是需要十分谨慎地加以解释的标志。

第 十三 章

情感与普通感觉

它们是默默的悲伤，令人柔肠寸断。
——《破碎的心》[①]

上文约略论及普通感觉时，我们几乎要说明情感是意识的一个要素。激奋人心的环境引起浑身上下有条不紊的反响，感到犹如意识的标记明显的色彩。器官反应的种种形式就是恐惧、悲伤、喜悦、愤怒以及其它的情感状态。它们多半产生于持久性或周期性的个人倾向突然受到促进或是遭受挫折的时候。因此它们较多地取决于刺激出现时个人生活的一般内心态势，而甚少取决于外界刺激的性质。

这些情感状态，包括快感和不快，人们习以为常地将其归于感情[②] 部分而区别于感觉[③]，正如我们刚才谈到的，它们极其密切地取决于自身的刺激而形成其特点。所以感觉全部列人认知因素，即

① 英国剧作家福特(John Ford，1586－1639)的悲剧。——译注

② "感情"这个术语在心理学界变换不定，这种风气成为混为一谈的一个根源已是彰明昭著的了。倘若能够限于形容快感或不快，而不再作为"情感"的一个同义词来运用，那就方便了，因为人们更容易把情感视为逐步由器官感觉建立起来的。

③ 在本章和论心理学的前后几章中，原文"sensation"译作"感觉"，"feeling"译作"感情"，"emotion"译作"情感"。——译注

关乎我们对事物的认识，而非我们对待事物的态度或表现，或者我们对于它们所抱的情感。然而快感以及情感，根据我们的观点来看，也有一个认识方面。它们使我们获得认识。就快感而论，使我们认识到我们的活动是怎样进行的，是顺利的或是其反面；就情感而论，使我们首先认识到我们的种种态度。不过情感则可能使我们获得进一步的认识。有个事实值得注意：具有特异色彩感的人显然能够十分准确地判断出两个色彩是否相同，或者它们是否相互之间存在着某种明确的和谐关系，他们不是通过认真的视觉比较或审察，而是通过一瞥之间色彩所唤起的总体的情感或器官反应。这是逐步觉察到外部世界特定性质的一种间接方式，可是仍不失为一种极其可贵的方式。许多人十分便当而又成功地对初次见面的人的道德品质作出显然是直觉性的判断，这里就或许牵涉到类似的方法。他们可能完全无法谈到自己的判断能够作为依据的任何确切的特征。他们的判断往往仍然是异常公正而又独具只眼。婴儿对母亲的表情所显示出来的异乎寻常的敏感性则是一个突出的例证。这种类别的判断在一切审美鉴赏中所起的作用就无须强调了。值得注意的是，从主寻方而看，艺术家们往往是作出这类判断的行家。通常这个论题是归入宽泛笼统的直觉名目下探讨的，这个类目彻底感乱了大端问题而且使之陷人迷雾。

这类判断不是较为简单而又直接地认知事物的，而是以比较间接比较复杂的方式。由此可见我们不能证明它是一个不太原始的过程。恰恰相反，简化的思维方式一般是先进的产物。“凭借直觉”的人运用的是他的普通感觉，如同化学家运用他的试剂或生理学家运用他的电流计。就色彩刺激所激起的感觉是能够从视觉上来辨别的这个范围面言，任何差别都是不可感知的。但是由于器官反应上的差别，一种客观存在而感觉不可感知的差别就变得明白可见了。这个过程无非在于继续用进一步的更加细微的标志来说

明环境，这就类似于把记录杠装在气压计上。

敏感型或“直觉型”的个人与较有“理性”和比较迟钝的个人之间的差别可能带有两种类别。敏感型的人的器官反应可能比较细微。这是一个难以断定的问题。然而，可以肯定的是，主要差别（极有可能是一个衍生的差别）存在于下述事实：迟钝的人还没有学会以任何系统的方式来解释他的身体知觉的一般变化。这些变化可能发生，而且是系统性地发生的，可是它们对于他并无任何确切的意义。

感知过程中器官感觉的这种介人在一切文学艺术中都发挥着作用。它很可能极其重要，可是常常遭到忽视。这里需要提醒的是，它并非是在任何基本方面有别于其它模式的一种获得认识的模式。为了说明它，不必引人“感情”对待事物的绝无仅有的关系，为了说明普通认识，无非只要引人“认知性地把握”事物的绝无仅有的模式。在这两个例证中，二者的原因就足以说明问题，无论如何都得假设原因的存在。当我们感觉到什么的时候，我们的感觉是由我们所感觉到的东西引起的。当我们指称某个并未出现的东西的时候，一种此时此刻的感觉，类似于过去与那个东西同时产生的那些感觉，通过越来越多的错综复杂的记忆中的标志——环境，从而成为代表那个东西及有关的东西的一个标志。这里一种此时此刻的色彩感觉导致了一种器官反应，它过去是伴随着某种确切的色彩的；那个反应于是变成了敏感而又善于辨别的人所信赖的那种色彩的一个标志，虽然他在视觉上不能确定，那个色彩是否出现，或者是否仅仅是一个极其相似的色彩。其它情况与此的不同之处在于复杂性而不在于原理方面。如果认为这种根据原因来说明指称或思维的方式，至多使我们获得一种非常间接的认识方式，因此加以反对的话，那么我们的答辩是，谬误的泛滥本身就是反对一种过于直接的认识论的一个有力的论点。

在流行的说法中，“情感”这个名词代表发生在精神上的那些活动，伴随着哭泣、叫嚷、羞愧、颤抖之类非同一般的激动情绪的流露。可是在大多数批评家的用法中，情感已经具有一层引申的含义，因此不必要地大大妨碍了它的实用性。情感之于批评家，代表的是任何值得注意的精神上的“动态”而又几乎不顾其性质。如同批评家所谈到的，普通人——偶尔也包括心理学家——比较温雅的语言用法受到种种特性的支配，而所有那些特性中往往缺乏的就是真实而又深沉的情感，因为或许现在被人视为心理学中标准用法的那些语词是产生于伴随着以上指出的经验的极其相同的身体变化。

有两个特点构成了每个情感经验的特征。其一是通过交感神经系统引起的人体器官上的扩散反应。其二是出现了一种偏于某个确定种类或组合种类的行动的倾向。内脏和血管系统的全面变化，典型地表现在呼吸和腺分泌方面，一般发生在对环境的反应上，那些环境促使某种本能的倾向开始活动。这些变化的一个结果便是起源于人体内部的一个感觉来潮进入意识。这些感觉至少组成了一个情感特有意识的主要部分，这是已经达成的共识。有所争议的是它们之于它是否必要。或许可以提示人们的是，在情感理论方面大家尚未充分注意这类感觉的形象。恐惧，举例来说，可能被感受到时并不出现任何以上描述的那种察觉得到的身体变化，这个事实（有争议的事实）可以用这些感觉的形象正在取代其位置的假设来解释。

这些感觉，或者说它们的形象，于是成了一个情感经验的一种主要成分，并且说明了它的特有“色彩”或格调，说明了情感的容量、分量以及极端的敏锐。不过同等或更为重要的是控制着行动、支配着对刺激性的环境作出有力反应的神经系统方面反作用而引起的意识上的变化。这些变化范围不等，就恐惧而论，从意识到一

个简单的倾向，产生逃跑或躲在桌下的冲动，直到我们准备反驳对某种我们喜爱的观念的攻击所作的那类煞费周章的重新调整。从常规来看，异常复杂的变化过程发生在感知到一个环境与发现一个应付它的方式之间。这个纵横交错的过程有助于给一个情感经验增添它的其余特有风味。

读者可从查·凯·奥格登《心理学的意义》(1926)中找到根据本章和前后几章里提出的相同角度的观点所作的比较详细的论述，其中作者深入阐述了关于精神活动的看法。

第十四章

记　忆

时间长河流逝而过的表面
留下布满皱纹的表象，一如既往
永不平静又可推移，永远
战战栗栗，可是它不会消逝！
——雪莱《自由颂》

我们到目前为止只是偶然提到记忆，提到过去经验的表面的重现，正由于此经验才变得丰富而又复杂。如同常言所说，每个经历过的刺激都留下一个印记，一个痕迹，日后它会重现并且在意识和行为上起着它那一份作用。我们行为方面系统性的、经过组织的特性就产生于过去经验的这些潜移默化；它们介入进来，这就说明我们有能力吸取经验教训。它是活的生命组织所特有的一种方法，过去的一切通过它来影响着我们现在的行为，也许仿佛是跨越了一道时间的鸿沟。

我们怎么会体验到这种影响，或许这是心理学中最令人迷惑不解的难点。有点像过去印象之代表的萨默塞特官[1]式的过时理论已经放弃，取面代之的解释着眼于神经系统路径的促进，突触部

① 伦敦斯特兰德大街上一著名古建筑，曾数易其主。——译注

位消弱的抵抗等等。神经活动的大体轮廓已渐渐为人认识的时候，心理学家便试图拿来为其所用，这是自然而然的。不过仔细推究一下，就可清楚地看出他们的解释实在过于粗略。固定的"路径"之说再也无法解释我们从行为和经验中所能观察到的现象，那种论调认为，每个客观出现的经验都有一条神经系统的路径，而其它路径导致了经验的各种各样的联系，不论我们认为它们联系的种类有多少。举例来说，正如冯·克里斯[1]和年代较近的科夫卡[2]所强调的，我们辨认事物的情形时可以肯定的是一定牵涉到迥然不同的路径，这个事实根本动摇了上述论调的框架。一味扩增唤起作为实体的经验无法引导我们说明问题。西蒙[3]甚至偏激地说，我们第一百次听同一首歌的时候，我们所听到的不仅是歌手在唱，而且还有九十九个记忆中的声音的合唱。这个推断结果本身就近乎驳倒了他自己的理论。

能够重复过去发生的一切的唯一途径就是运用保存下来的记录，这种粗略的臆说我们只能回避。往日的联想论者假定记录是缩小的内在分离细胞。比较现代的观点是记录通过加深神经感应传导的通道刻印下来而变得扩大了。这两种观点都不充分完整。

可以想象存在着一个组织结构上无比复杂而又极端灵敏的能量系统，它具有不计其数的稳定平衡。可以想象它十分自如地从一个平衡被转入另一个平衡，每个平衡都是这个系统所有能量的产物。现在假定某种以前致使它采取出一个稳定平衡的环境的部分恢复使它转入一种不稳定的状况，而通过重新采取以前的那种平衡它又非常容易恢复均势。这样一个系统就会显示记忆的全部现

---

① 冯·克里斯(Johannes von Kries，1853—1928)，德国心理学家。——译注

② 科夫卡(Kurt Koffka，1886—1941)，德国心理学家。著有《格式塔心理学》和《格式塔心理学原理》等。——译注

③ 西蒙(Semon)，待查——译注

象；可是它并不保存记录，虽然看起来是如此。这种出现大概只是由于能量系统的极端准确性和敏感性及其各种均衡的灵敏性而造成的。它在以后的情况下的状态看来大概是它在以前的情况下的状态的重现，不过这种推想大概无异于设想今晚的一团积云是去年装点着天空的那些积云的重现。

想象一个可由任何一面承载的多面的固体，这样就能使上述想象的构造变得比较具体。我们如果试图借助它的一个外角或隆起部位来平衡它，它就会靠着最近的一面固定下来。就神经系统而论，我们现在想要提出的看法是每个稳定平衡都由一个确定的条件组合所决定，说得恰当一些，由条件的情境所决定。这个情境的从属关系相当于距离固体某一面的相近性。情境的部分恢复促使神经系统作出的反应仿佛出现了实际上并不存在的条件，这就是记忆的基本原理。

显而易见，以目前形式来表达的这个揭示并不令人满意，也不完整。无疑它的推测未免异想天开，不过档案理论和路径理论同样是如此。然而它却避免了那些理论的主要欠缺之处，它所提示的是只有某些经验贯穿组合才能“为人联想”的道理所在，也就是那些产生某个稳定平衡的经验组合。而且它提示了一个事物虽然以无数不同的方面出现却竟会被辨认为相同事物的道理所在；每次它出现时都有不同的条件，它们仍然导致了完全一样的稳定平衡，正如我们想象的多面体可能从所有周围隆起部位在同一个面上固定下来一样。

这样一种观点的附带优点之一就是它排除了回到泛灵论的种种诱惑，而心理学家、尤其是文坛的心理学家则常流于此病。目前关于反射弧心理机制的假说令人不满，这是科学地笃信灵魂的一个主要原由。除此之外，在这一点上妨碍判断的特别的感情因素阻碍作用较小，如果能用这样解释的观点来代替条件反射这种听惯

了的故事，那是机械论者有渎视听的捏造。

不存在任何一种不介入记忆的精神活动。在论述形象时我们对此已经十分熟悉，那些就是心理学至今非常注重、或许是偏重的一闪而过扑朔迷离的感觉副本。视觉形象是其中大家最为熟悉的，不过重要的是要认识到每一种感觉可能都有其相应的形象。内脏的、运动感觉的、温度感觉的形象稍加练习便可产生，即使那些从未注意到出现这些形象的人也能产生。不过形象方面存在着极大的个人差异，然而它们更多的是表现在形象为人意识到的程度上，而不是表现在需要的场合形象的实际出现或者不出现。有些人，根据他们自己的叙述，是根本觉察不到形象的，同样他们的行为表现从方式来看可以肯定，在他们和产生出最鲜艳的形象的人身上发生作用的过程是相同的。

第十五章

态度

我的感官缺少外表活动，
现在内心
理性已经占有它们，
通过她的神秘意念产生回响。
——约翰·霍斯金斯①

记忆的介入并不局限于感觉和情感。这些介入在我们的主动行为中起着同等重要的作用。获得任何肌肉运动的成绩，比如舞蹈和台球，就清楚地证明了这一点。我们过去的所作所为制约着我们未来的所作所为。如果感知到一个客体并且辨认出它是一棵树，举例来说，这就包含有关感官系统的一个平衡，某种完整性或者称为"感觉闭合"(沿用克勒②的术语)，那么与随意动作相对而言的行为则包含一个运动系统中相似的平衡。不过感官系统和运动系统不是互不依存，而是相济为用。每个感知包括以初期活动形式出现的反应。我

① 霍斯金斯(John Hoskins，1566－1638)，英国律师，机智博学名重一时。其传世之作《措辞与风格指南》(本·琼森在《谈资：人与物的发现》中有所借鉴)作于1599年，但直到1935年才问世。——译注

② 克勒(Wolfgang Kohler，1887－1967)，德国心理学家，格式塔学派创始人之一。著有《格式塔心理学》等。——译注

们始终忽视了我们准备以某种方式行动时一直在进行初步调节的范围。斯洛克姆船长[1]曾描述说，他孑然一身漂流在大西洋中间时，有条蜈蚣叮住他的脑袋，这时一片树叶正巧从树上落到本书作者的脸上，他不禁顿时从椅子上起来。此类意外情况只是偶然地证明了，在看似最不运用肌肉的活动中所作的运动调节范围之广。

这种初期活动之于公开行动的关系大体如同形象之于感觉的关系。不过这类"想象的"活动从其根本性质来看，要有所发现或用来进行试验则异常困难。心理学到目前为止所处理的只是精神的外围部分，而且最容易探讨的外围是在感觉方面。因此我们只得根据感觉所提供的或许并不是完全有代表性的实例来类推，从而逐步形成我们关于精神活动其它部分的推测。这个局限性致使大多数心理学家从想象活动中看到的不过是来自肌肉、关节、肌腱的感觉的形象而已，如果实际进行想象活动，形象便会出现。

可以肯定的是，任何行动产生之前一定会有一个初步的组织过程，它确保各个部分互不阻碍。本书作者以为，就他的个人情形而论，这些初步过程构成了意识的组成部分。不过反对本人的却是一言九鼎的权威。毫无疑问，要确定本人的论点是非常困难的。

总而言之，不论活动的意识是否单单由运动的感觉和形象而引起，或者冲动的流露部分及其准备性的组织过程是否有助于构成意识，关于经验方面初期的和想象的活动的重要性是不容怀疑的。里普斯[2]、谷鲁斯[3]诸人关于移情问题所进行的研究工作证明，

---

[1] 斯洛克姆(Joshua Slocum，1844—1909)，美国航海家，独自驾驶"浪花号"首航环球。——译注

[2] 里普斯(Theodor Lipps，1851—1914)，德国心理学家，以美学理论著称。著作包括《内心生活基本事实》、《空间美学与几何视错觉》、《美学》等。——译注

[3] 谷鲁斯(Karl Groos，1861—1946)，德国美学家，提倡用心理学观点研究美学。著有《美学绪论》、《审美欣赏》等。——译注

我们感知空间或音乐形式的时候，我们的感知一般伴随着密切联系的运动原活动，虽然我们可能更想重新说明他们的研究成果。我们在表述文学艺术的经验中发生的情况时不可能不论及这种活动，尽管我们可能认为，那些以此为据建立起已经作为一套完整的美学而提出来的理论的学者——比如浮农·李——远远没有认清他们当时所解答的是些什么问题。

任何活动为人意识的程度看来绝大部分取决于它的复杂程度和新奇程度。原初的而且从某种意义说来自然而然的刺激结果就是行动；精神贯注的环境越是简单，刺激与行动上某种公开反应的联系越是密切，大体而论，随之产生的意识也就不太丰富充分。举例来说，一个人走在不平坦的路面上，他不加思索或不带情感地根据足下路面不断调整步伐；可是如果路面越走越陡，除非他走惯了这些地方，否则思索和情感就会同时出现。环境变得越来越复杂，为了方便和安全起见，运动时就得更加灵敏而又适宜，这样便引起了精神上纷繁得多的动态。除了他感知到路面的性质，可能出现的想法是一步闪失便会陷于险境而且难以挽回。在伴随着情感的时候，这就叫作对他的环境"有所认识"。为了适应接二连三变化的冲动——小心地向前走，卧倒并用双手抓住什么，往回走，如此等等——以及它们化为有益的行为时的协调而进行的调节改变了他的经验的整个特性。

绝大多数的行为表现在各种各样行动之间的调和，这些行动会满足不同的冲动，它们组织起来产生了那种调和；意识上这种感受的丰富和兴趣的程度则取决于卷人的冲动的多样性。任何熟悉的活动，一旦置于不同的条件下，结果那些促成活动的冲动便由于新的条件而不得不调节自身以便适应新出现的冲动流，都可能在意识方面呈现出增强了的丰富性和充实性。

这个普遍性的事实对于文学艺术来说具有重大意义，尤其是

对诗歌、绘画、雕塑等表现型或模仿型艺术。因为在这些门类中那些或许是大家熟悉的自然环境必不少地要有一个焕然一新的背景。我们从一幅画中看到的东西不同于看一棵树。它可能对我们具有类似的影响，但它不是一棵树。树激起的冲动就得调节自身以便适应由于我们意识到它是我们正在观看的一幅画而产生的其它冲动带来的新的背景。于是便出现了一个机会：那些冲动可以通过不主故常的方式来形成自身的特点。

这当然只是那种方式最明显最简单的例证，因为有了不同寻常的情形，所描写的事物，或者说文学中所描写的事物便呈现在我们眼前，由此而来的经验就变得和缓了。再举一个明显的例证。文字描写或舞台演出的谋杀对我们产生的影响就不同于万一发生在我们身上的大多数实际的谋杀案件。探究这些问题在论述艺术形式时有着极为重要的意义，我们放在后面着重处理(第 127—129 页，第 215—216 页)。这里需要指出的就是，普通经验与艺术作品引起的经验之间的差异只是由较少的冲动与较多的不得不进行相互协调的冲动构成的经验之间一般差异的特殊案例。大家将清楚地看出，这一点关系到以超脱、无我等等为特性的审美模式的问题，上文第二章探讨过这些特性。(参较第 32 章，第 226 页。)

大量不同性质冲动的协调结果通常就是并无公开行动发生。这里存在的危险在于假定不会产生任何行动，或假定这样一个态势存在某种不完整或不完善的东西。可是表现程度远远不及实际肌肉运动的想象活动对于身心健全的人产生的作用较之公开行动更为重要。确实，聪明或有修养的人与愚蠢或粗俗的人的差别在于公开行动可以用初期的和想象的活动来替代。一个聪明人能够“看出一个事物的来龙去脉”，而一个不大聪明的人则不得不“通过尝试弄个明白”。对待一件艺术作品所激起的反应也是同样的道理。“理解”它与无法理解它，绝大多数情况下，二者之间的差别就在

于：前者能够在想象或初期程度上作出应有的反应，并且在那个阶段对反应进行相互调节，而后者则不能产生反应并且进行调节，除了公开地在它们彻底发展的阶段表现出来。我们将此与数学家的情况进行类比并无误导性，尽管有关活动的性质有所不同。数学家不像学童那样在纸上作了许许多多的记号，这并不表明他的活动稍有减少。他的活动发生在较前的阶段，此时他的反应仅仅是初期的或想象的。以此类推，一位经验丰富的诗歌读者或音乐会常客没有任何公开举动或情感的外露表示，同那些有时可以看到的新手那种明显妨碍他人的举动相比之下，并不说明前者缺乏任何内心活动。许多情况下艺术作品所要求的反应从本质来看仅仅在初期的或想象的阶段才能够获得。实际的考虑往往阻止了这些反应以公开形式发泄出来，一般来说，这是根本不该引以为憾的。因为这些反应通常具有解决问题的性质，不是智力性研究的而是情感适应和调节方面的问题，而且通常能够获得这些反应的最佳时机就在于各种各样必须进行调和的那些冲动仍然处于初期的或想象的阶段，在于公开反应节外生枝的意外情况使事情变得进一步复杂之前。

这些想象的和初期的活动或者行动倾向，我将称之为态度。一旦我们认识到整个环境激起来的倾向可能是许许多多而又各不相同的，同时存在着冲突、压抑、相互作用的充分余地——凡此种种都有益于我们的经验——那么对各种态度的分类 和分析尚未达到比较高级的程度，看来也就不足为奇了。在纵横交错的调节过程中很有可能出现上千种行动倾向，它们并未公开地付诸行动。能够证明这些倾向的佐证必定是间接性的。实际上，使得可以察觉的行为的某种简单模式为了解客观发生的一切提供线索的态度就是唯一可以进行明确详尽分析的态度，即使这时也只有一部分反应经得起这样一种审视。

人们发现，几乎所有批评所注重的经验，都存在于那些从情况的本质来看是隐秘起来察觉不到的经验之中。一个在读《女修道的故事》和《磨坊主的故事》[1]的人外表的神情和表现很可能是无法辨别的。但是这并不应该使得我们忽视各种态度在全部经验中所产生的极大作用。有许多经验，我们如果通过内省来审视其感觉和表象的实际内容的话，便发现它们大同小异，这些经验纷然杂呈之处在于产生的内隐活动的性质和程度。批评界始终忽视了经验的这一面，它充满着初期的激发，轻微刺激之下的采取某种行动的倾向，为了某个做法而进行的隐约的初步准备。然而正是根据态度来看，各种冲动的分解、相互扼杀生机、形成平衡——亚里士多德的悲剧定义[2]即为一例——诗歌的一切最有价值的作用都应该有所交代。

---

① 见乔叟《坎特伯雷故事集》。——译注

② “悲剧是一个行动的摹仿……通过怜悯与恐惧产生救正和陶冶（净化）这类激情的作用。”《诗学》第6章。参较本书第237页以下。

第 十六 章

诗篇分析

凡事都已说尽，可是由于人人置若罔闻，
于是就得永远从头说起。

——安德烈·纪德

一位优秀的批评家要具备三个条件。他必须是个善于体验的行家，没有怪僻，心态要和他所评判的艺术作品息息相通。其次，他必须能够着眼于不太表面的特点来区别各种经验。再则，他必须是个合理判断价值的鉴定者。

在所有这些问题上，心理学，即使处于目前的推测状态，都有着直接的关联。批评家自始至终在对经验、对心态作出判断；但是每每本不应该地对他所关注的经验的大体心理形态缺乏认识。关于出现的成分或它们的相对重要性他毫无清楚的概念。因此，构成"看"画或"读"诗经验的精神活动的一个轮廓或图式就能够大有助益。从最低限度来说，理解这些经验可能存在的结构就能够消除某些错误想法，它们容易致使本来可以对于其他个人颇有裨益的个人见解变得逊色。

两个例证将会说明问题。某些明摆着的特点使得大家一致认为斯温伯恩的诗不像哈代的诗。两位诗人的遣词用字互有差异。他们的方法不一样，读者确当的对待方式相应有所区别。试图以相同

方式去读他们的作品，这对于其中的一位或他们两位诗人都有失公允，而且势必导致批评上的缺点，只要稍加思考便可排除它们。读蒲柏作品的时候，把他当作雪莱就可谓荒唐。但是无法清楚地标明两位诗人的基本差别，除非像本章所作的尝试一样，提供一次读诗经验大体形态的轮廓。这些诗人所采用的心理手法可以通过论证来表明是各不相同的。结果是否也不一样，这就是同样需要进行同类分析的进一步的问题。

诗歌经验内部某些部分是手段，某些部分是经验的诗歌价值所凭借的目的，二者的这种脱离现象有助于我们引入另外的例证。不容置疑的是实际经验大相径庭，即使优秀的批评家在读同一首诗的时候也有切身体验。尽管某些俗套的做法着眼于社会效益而力求掩饰这些不可避免的脱节，可以说毫无疑问，关系到特定诗篇的读者经验极少相似。这是无从回避的。然而，某些差异较之另外一些更加重要得多。只要诗篇价值存在其中的目的已经达到，手段上的差别不必妨碍批评家们形成共识或相得益彰。唯有那些脱节之处起着关键作用，它们影响到经验的基本特点，而经验的价值所凭借的正是这些特点。不过我们现在已经相当了解精神活动的方式，所以能够把肤浅的经验与基本的经验区别开来。有位批评界健在的一代大家称道下面的一句台词：

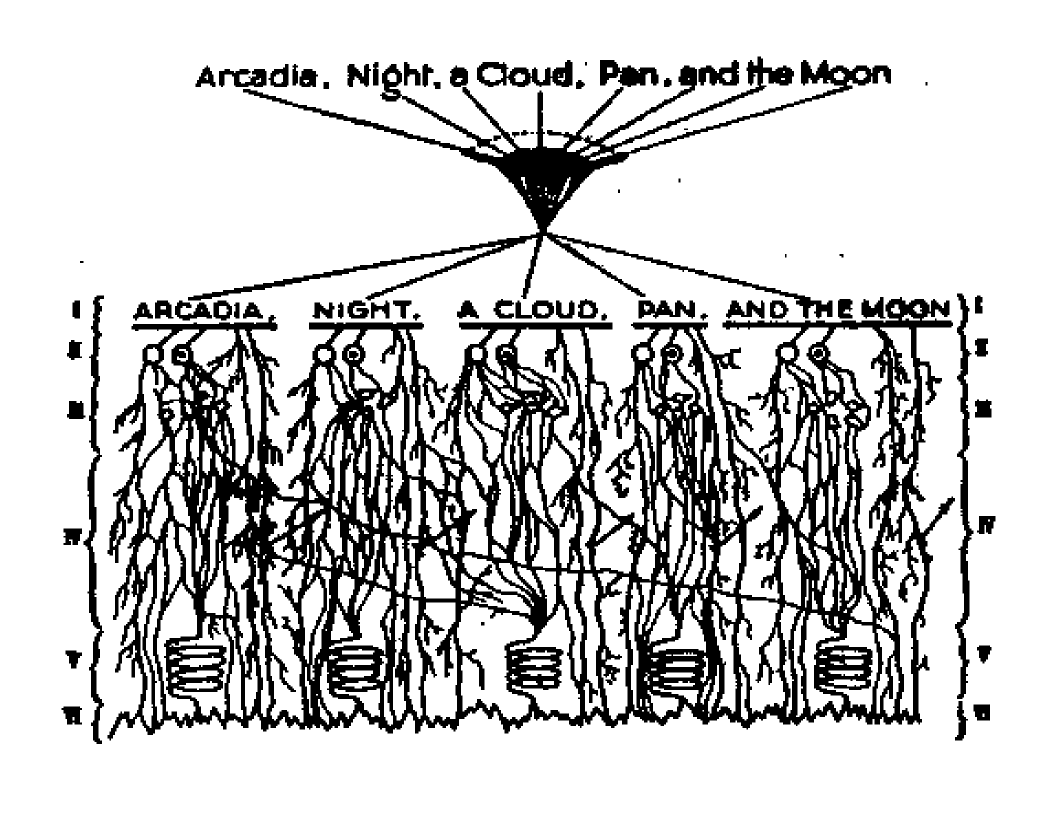
升起遮住你眼睛的流苏帷幔，①

好在激起视觉形象的“令人神魂颠倒的美”。把得之于一首诗达到目的所用的手段的个人意外经验夸大为这首诗的主要价值，这种

---

① 莎士比亚《暴风雨》，第1幕第2场，405行。普洛斯彼罗叫女儿米兰达看看精灵。莎士比亚用饰以流苏的帷幔来形容米兰达浓密细长的睫毛。——译注

常见的错误是由于过分相信心理的陈词旧调[①]而引起的。



I — VISUAL SENSATIONS	○ AUDITORY VERBAL IMAGE
II — TIED IMAGERY	⊙ ARTICULATORY VERBAL IMAGE
III — FREE IMAGERY	FREE IMAGERY
IV — REFERENCES	REFERENCES
V — EMOTIONS	EMOTIONS
VI — ATTITUDES	ATTITUDES

---

① 描写形象属于心理学着手的步骤，评判一位心理学家的等次地位往往可能根据的是他在多大程度上重视那些形象的独特之处。从理论根据来说，看来有可能它们是和再现情感奇特地联系在一起的替侈产物（参看《意义的意义》，第148—151页）。关于形象的效用的某些实验性探究的论述，不妨查阅斯皮尔曼《"智力"本质和认识原理》第12章。（斯皮尔曼，Charles Edward Spearman，1863—1945，英国心理学家，通过测定各种心理能力之间的相关联系来建立心理学基本定律。其《一般智力的客观测定和量度》已成为经典著作。——译注）

在分析阅读诗篇的经验时，图表或象形符号便于说明，只要我们清楚地认识到其局限性。比如图表各部分的空间关系并不是用来表示所代表的内容各部分之间的空间关系。它不是一张神经系统图，它也不是用来表示时间关系。空间比喻，不论画成图表还是仅仅存在于想象之中，只会给粗心的读者带来麻烦。在抽象问题上图片能够提供的基本用处在于同步而又紧凑地展现状态，用其它方式表示的话往往始终模模糊糊混为一谈，所以值得采用，即使它们难免引起误解。

因此我们不妨首先用一张图表展现我们读一首诗的时候所发生的那些经过。其它文学经验的不同之处仅仅在于它们更加简单。

我们描绘眼睛是在读接连出现的印刷文字。结果一个反应流随之而来，可以把它区分成六个性质各异的经过。

(1)对印刷文字的视觉感觉。

(2)和这些感觉联系极为密切的形象。

(3)相对自由的形象。

(4)对纷然杂呈的事物的指称，或“想法”。

(5)情感。

(6)情与意交织的态度。

每一种发生过程都需要一些简短的描述和解释。

所有其它的一切都取决于印刷文字的视觉感觉(我所说的情况是一位读者以前并不了解这首诗；可是对于大多数读者来说，它们从本身来看没有任何重大作用。字母的各个形状、大小、字距，仅给全部反应产生一个次要影响。无疑读者在这个方面差别甚大；对于某些读者来说，熟悉起着很大的作用。除了初次接触某首诗的那个版本之外，他们发现从任何其它版本中读这首诗都不愉快并且扰乱心情。不过读者中的绝大多数人都不太苛求。只要印刷字体清晰易读，使得阅读时习惯的目光移动可以自如地进行，同样由迥

然相异的感觉形成的完整反应就会产生。这种情况适合某些人，在目前排版组织节省的状况下，比起遇到较为考究的排版组织，他们就有着确定无疑的优势。这并不证明好的印刷上的考虑可以置于不顾，中国艺术中书法居于首位就表明相反的情况。它只是证明印刷属于艺术的另一个分支。在诗歌经验中文字发生作用是通过它们的联想形象，通过一般我们乐于称之为意义的东西。我们要推求什么是意义和意义如何化为经验。

关联形象。——文字的视觉感觉通常不是自然而然出现的。它们具有某种固定的相伴物，后者极其密切地系于前者，要把二者的联系分割开来颇费周章。相伴物中的主要部分是听觉形象——心灵的耳朵听见的文字的声音，以及发音的形象——唇、口、喉部位对可能会说出的词语的直感。

文字的听觉形象属于最为明显的精神经历。对大多数人说来，读得很慢的任何一行诗句或散文在想象中默不作声地听起来仿佛跟朗读时的情形一样。可是读者会产生的形象声音与实际声音之间的相似程度则千变万化。和许多人发出文字声音的情形相比之下，他们能够以更大的灵敏度和辨别力去想象文字声音。不过我们也发现相反的情况。那么应该在什么程度上重视默读中的清晰、丰富、精微的声音形象呢？产生这类形象的能力彼此不同的人在他们对诗篇的全部反应上究竟存在多大差别？朗读的优点又在哪里？这里我们接触到了批评上的一个实际问题，需要进行这种分析。最好是全面分析完成之后再加以论述。然而，妨碍我们清楚地理解争论要点的根本混淆之处涉及到形象，不妨在此处理，它极为重要地关系到下文的论题。

形象的感官属性，比如它们的活泼、清晰，细节的充实等等，并非始终关系到它们的效果。这些方面存在差异的形象可能会有近乎相似的结果。人们一直过分重视形象的感官属性。使一个形象

具有效应的首先不是它作为形象的生动性，而是它作为一个和感觉奇特地联系在一起的精神活动的特性。不过从某种意义来看，到目前为止还没有人知道应该如何来解释。形象乃是感觉的残余，而且我们对它的智力和情感反应主要取决于它因此而代表着一个感觉，其次才是它和一个感觉的感官相似之处。一个形象可能失去它几乎所有的感官本质，最终简直不成其为形象，无非是一具残骸，不过依然非常充分地代表着一个感觉，仿佛耀眼夺目而有幻觉般的生动性。换言之，至关重要的并不是一个形象和那种成为它的原型的感觉的感官相似之处，而是某种另外的关系，目前这种关系还掩盖于问题丛集的神经病学中而未被我们所认识。（参阅第14章。）

因此必须注意避免那种自然的倾向，以为形象越是清晰生动，它的效应也就越大。根据有些值得相信的人的说法，他们从未体验到任何形象。假如通常论及艺术的某些观点足以凭信的话，即生动的形象是最为重要的一部分经验，那么这些人就无法获得艺术经验，而这个结论与事实正好相反。上述的观点所忽视的事实是在这些人身上某种东西取代了生动形象的位置，同时只要形象替代者具有效应的话，他们缺乏模仿形象就不会造成影响。当然，应有的效应必须包括对情感以及智力方面反应的克制力。也许毋庸赘言，对于能够产生形象的各种类型的人来说，他们在形象方面灵敏性和生动性的增强可能将会伴随着效果上与之俱增的精妙之处。所以某些大诗人和大批评家向来以形象遒劲著称而且依傍于此，也就不足奇怪了。没有人会否认形象对某些人有所助益，错误就在于以为它对所有的人来说都是不可或缺的。

发音形象则不太引人注意。然而无声的言语的属性或许较多地依傍这些形象，而不是声音形象。某些音节组合的发音不大容易或有点讨厌，它们极少是悦耳的。一般说来两组发音形象连接得十

分密切，结果难以断定哪一组令人不快。“天堂，人类生息由此而来。”①这一句中无疑声音刺耳难听就如同所需要的发音动作局促于嘴唇那么难看。

用一个简单实验便可以充分看出在什么程度上介入一组形象会改变另一组形象。如果在完全张开嘴或舌头紧紧置于牙齿之间的时候尝试默然背诵，大多数人就会注意到听觉形象奇妙的变形。无法确定应该怎样来说明这个实验，不过它的用处在于让某些人明显看出这两组文字形象都出现了，而这些人可能以前一直忽视了它们。然而，发音的形象不应和那些极小的实际发音动作混淆起来，某些人（行为心理学家坚称是所有的人）默然复述文字时伴随着这种动作。

关联形象的这两种形式或许也可称为文字形象，它们提供了所谓诗歌的“形式结构”的要素。它们有别于我们接着要谈的那些形象，不同之处在于它们是文字的形象，而不是文字所表示的事物，在于它们和印刷文字的视觉感觉有着非常密切的联系。

自由形象，或者毋宁说是其中的一个形式，即视觉形象，心灵的眼睛中出现的画面，在批评文献中占据了突出的地位，以致或多或少地忽略了形象的其它形式，因为，如同前一章所谈到的，每种可能存在的感觉都有一个可能出现的相应形象。

所有专心而又敏感的读者都会体验到相同形象，这种臆说合乎常情而未经查考，它玷辱了上自朗吉努斯下迄莱辛的权威论述。即使当今之世，到了根本没有借口为如此无知开脱的年代，无稽之谈照旧甚嚣尘上，对这种彻头彻尾粗劣、轻率、皮相的批评形式，人们听之任之，从不驳难反诘。大家都能够再清楚不过地认识到：因人而异的不仅是在运用的形象类型方面，而且更多的是在产生的

① 原文为“Heaven, which man's generation draws”，出处不详。——译注

具体形象上。在他们对一首诗或是对其中一句的全部反应中，他们的自由形象就是两种读法仍有可能出现分歧的要点，而且他们发生分歧又完全可能是并无实质意义的。50位不同的读者所体验到的将不是一幅共同的画面，而是50幅不同的画面。设若诗篇的价值来源于它所唤起的视觉形象的画面的价值，批评恐怕就未免陷于绝境。强调这一部分诗歌反应的人只可能对画面有些粗略的看法。

可是诗歌经验中视觉形象的价值如果不是画面体现的，那个形象如果不应作为一幅画来评判，那么又该如何评判它呢?诸多批评家一直强调形象的重要性，其中有些人在视觉艺术方面又独具一功，他们并不可能完全是在浪费时间。交代一下自由形象在诗歌经验中的地位，从而说明他们的强调态度，应该说这是能够做到的。我们如果把注意力从形象的感官属性转向更加基本的属性——形象在改变其余的诗歌经验时所产生的效应就凭借这些基本属性，大家就会发现所需要的是什么。上文已经再三指出，感官属性有所不同的形象可能具有相同的效果。不然，不同形象类型的人之间不出现一眼可见的差异反倒成了咄咄怪事。可是由于形象可能代表与之并不相似的感觉，而且是从取而代之的含义上代表感觉，就引导思路唤起情感的效果范围而论，模仿能力上的差异就成为次要的了。正如我们已经看到的，有些意象生动的人自然而然会推想，生动清晰跟支配思想感情的力量是与之俱来的。正是一个形象对思想感情产生的力量才使它通常为人称道，这种情况就是一位聪明而又敏感的批评家好像只是在称道浮现于他心灵的眼睛之前的画面。像评判一幅画那样去评判形象将是荒唐的，我们前面谈到过了；说到底，兴趣首先在于视觉方面的画家和其他人从诗歌中探求的并不是画面，而是观察的记载，或情感的刺激。

由此可见，只要形象(或没有形象的人所用的形象替代物)具

有应有的效果，其感官方面的欠缺之处就无关紧要。不过有个附加说明却是重要的。在形象的全部形式中，感官欠缺在许多人看来就是效应欠缺的迹象和伴随现象，而且那种为了使形象在它的感官方面得到最充分的发挥的阅读习惯，有可能促进这个本质性的特色即它的效应的充分发挥，如果人们并不过于认真地看待感官方面的异常现象和意外现象的话。

这是笼统的建议，读者会遇到某些例外情况。可以从大量的例证中发现，形象感官方面的充分发挥有损于形象效果。梅瑞狄斯就是擅长于这种别具一格的形象的大师：

Thus piteously Love closed what he begat
The union of this ever diverse pair!
These two were rapid falcons in a snare,
Condemned to do the flitting of the bat.①

（于是爱神伤心地结束了他种下的苦果
让这对一向性情不投的情人终成眷属！
这么两只疾飞的猛隼落入了罗网，
注定只能像蝙蝠一样可怜地生活。）

如果我们生动而又明确地产生形象的话，诗中显示的各种形象的情感以及智力的效果就会大为减损。

冲动和指称。我们现在就得审视那些比较基本的影响，上文已经强调过它们才是占有真正地位的经验价值。因此在这个要点上重新看待前面的图表较为恰当。通过简图的形式，直线用来表现上

① 见梅瑞狄斯组诗《现代爱情》最后一首（第50首）。——译注

下流动遍及精神的冲动流，从文字引起的视觉感觉向下流动变幻莫测，穿过视觉感觉的关联形象继续流向图表的底端。

冲动始于视觉感觉，不过描绘关联形象是旨在表明冲动的进一步过程在很大程度上得之于关联形象。将自由形象置于第三部分，旨在揭示某些自由形象可能产生于视觉文字，而它们形成其特性则多半是由于关联形象产生的一个结果。因此图表中强调的是关联形象、形式要素的极大重要性。

这些冲动是经验的纬线，而经线则是存在于先的精神的系统结构，那是可能出现的冲动的经过组织的系统。这个比喻固然并不准确，因为这里所说的经纬不是无所依傍的。这些冲动向哪里流动，它们怎样演化，这就取决于精神状况，而这又取决于先前在精神中进行活动的那些冲动。于是我们就看出了冲动——它们的方向，它们的力量，它们相互改变的方式——才是任何经验中本质的基本的东西。其余的一切，不论智力的还是情感的，都是由于冲动的活动而产生的。通过眼睛进入的刺激作用的细流发现了倾向系统的一个巨大的等次组织，这些货币在极度灵敏的稳定态势中得到平衡。这细流受到相当有力而且相当正确的定向，它无所辅助地扰乱其中一些倾向。只要看上一眼，受到了触发，一个词语的本义就能把握，我们并未听到或读出发音。可是一旦来自关联形象的新的刺激起了强化作用，这时先前刺激的效果便会猛烈增长而且大为放宽。正是通过这些关联形象，绝大部分情感效果才得以产生。当我们越来越激动的时候，新的强化作用又随着受到激发的每个新的系统而出现。由此可见，诸如看到纸上的记号这样一个微小的生理刺激都能带动精神的全部能量，这个明显矛盾的事实就变得可以解释了。

现在转入指称的话题，它们是唯一和视觉文字密切联系起来的精神活动，正如它们的关联形象是和那些通常称之为思想的玄

妙的活动 密切联系起来一样。因此象形文字中的箭号或许应该恰当地放在这个字的视觉印象旁边。任何熟悉的词语只要看上一眼，一般说来随后出现的想法是这个词语可能表示什么东西。这个想法有时人们称之为“意义”，即词语的字面或散文“意义”。然面，聪明的做法是根本避免把“意义”当作符号来运用。“想法”和“思想”这两个名词从其歧义来说不太微妙，界说了定义之后，或许运用起来就不会引起混淆。

思想方面绝对必要的便是它的定向或对事物的指称。这种定向或者说指称是什么呢？一个想法怎样才成为“关于”一样东西而非另一样东西的想法呢？一个想法与它所“关于”的东西之间又有什么环节联系？在第十一章中我们已对这些问题提示了一个笼统的解答。这里必须设法给予进一步的说明。没有一个比较清楚的观点——尽管当然不是全面的——就不可能避免在探讨以下这类论题时出现混淆和晦涩，它们包括艺术中的真实，理智与情感相对关系的紊乱，科学的范围，宗教的本质以及许多其它的批评必须对待的问题。

思辨涉及思想与它们所“关于”的事物之间的关系，成为思辨基础的论据通常总是取之于内省。可是内省得出的论据尽人皆知是不足凭信的，而且观察者的特殊立场很可能排除了成功的可能性。某些情况下，内省足以发现发生在精神上的种种活动之间的关系，可是内省无法单独地提供有关这些活动与外部世界的关系的信息，面当我们提出下述问题的时候，我们所要深人探究的恰恰正是这些关系。一个思想与一个思想所关于的东西之间存在着什么联系？我们必须进一步了解才能发现这个问题的答案。

毫无疑问，精神活动与精神范围之外的活动之间存在着因果关系。有时这些关系比较简单。时钟鸣响是我们想到钟鸣的原因。这类情况下外部事物以相当直接的方式与“关于”它的想法连接起

来，这里形成的看法就是产生一个"关于"钟鸣的想法无非是出现一个以鸣钟方式引起的想法。关于钟鸣的想法至多是鸣钟引起的想法，不存在其它任何意思。

可是绝大多数想法是"关于"那些并未出现而且没有在精神上产生直接影响的事物。直接影响精神的是纸上的文字，可是唤起的想法并不是"关于"文字的想法，而是关于文字所表示的其它事物的想法。那么，因果关系的思维理论又怎么能够解释这些遥远的事物与"关于"它们的想法之间的关系呢？要想回答这个问题，我们就必须考虑我们是以什么方式来获知文字所表示的事物的。没有一个获知过程的话，我们就会仅仅想到文字。

学会运用文字的过程是不难分析的。在一些场合我们听到一个词语时，某一类实物是与之联系起来的。以后我们听到这个词语时，任何这类实物都未出现。关于心理过程已知的基本规律并不多，根据其中的一条来看，这时精神上产生某种现象，就像这个实物实际出现而且吸引我们注意力时会产生的现象一样。这个词语已经变成那类实物的一个符号。这个词语以前是精神上某种影响的部分原因，现在随之而来的是相同影响，先前原因的其余部分并未出现，即所谈的那种实物。这样一种因果关系看来是活的生命及组织所特有的。此时想法与它所"关于"的东西之间的关系就是比较间接的了，想法是"关于"以前成为相同想法的部分原因的某种东西，和符号连在一起。它是"关于"符号的消失的那个部分，或者严格说来是"关于"会使作为一个原因的符号变得完整的任何事物。

从以上的说明来看，想法都是笼统的，它们是关于任何类似于这样或那样的事物的东西，除非是在所想到的实物与关于它的想法由直接关系联系起来的时候，比如说，我们想到一个词语的时候是我们正好在听。只有当这些直接关系存在的时候，我们才能成功

地偏偏想到"那个"。否则我们不得不想到"某类事物"。然而，我们可以千方百计地设想这类东西是独一无二的，这样我们思想中对于特殊所产生的需要便得到了满足。我们这样做的最普通的方式就是通过想法，它们使那个类别变为空间性和时间性的。想到"蚊子"变成想到"瞧那蚊子"，因为把想到"蚊子这类东西"与想到"彼时彼类的东西"以及想到"此时此类的东西"结合起来了。不妨提醒一句，这些措辞上的别扭无关宏旨。我们应注意到，这种结合的想法是有真假之分的，而一个简单的想法——比如想到"凡是此时存在的东西"——则只能是真实的。一个想法是真是假简单地取决于是否存在任何所指称的那类东西，而且此时此刻必须有某个东西。决不能确定那里必须始终有什么东西。而且极有可能我们想到蚊子的时候，那里根本没有蚊子。

不能借助于空间和时间而变得确切的所有指称的自然共性和含混对于理解感官是十分重要的，不妨说诗歌正是通过感官才显出真实。（参较第 34 章。）

读诗的时候首先出现的是单单文字、也不妨称之为文字的意义引起的想法；可是其它想法的重要性毫无减少。其它想法可能是由于听觉文字形象引起的，我们有拟声比喻，[①] 不过这个手法极少脱离得了意义。更为重要的是意义所引起的进一步的想法，即由此而来的解释和揣测的罗网，以及它可能导致的各种牵强附会。然而，诗篇的基本差异则在于这类进一步解释的必要程度。无需任何更深一层思考的单纯意义往往就是充分的想法，可以带来充分的反应，斯温伯恩的诗作即为一例——

---

① 有两种类别的拟声比喻应该区别开来。一种是文字的声音（客观的或想象的），犹如某个自然的声音（蜂蜜的嗡嗡声，马蹄嗒嗒声等等）。另外一种不像任何这类声音，而是单单唤起有关声音的自由的听觉形象。第二种情况常见得多。

繁花寒光四溢的幽灵
越移越低，越移越近；
光阴似箭的羽翼
插翅飞逝；
她借着无形的微光看见
她跨越清凉的溪流听见
逝者口中几多梦想如歌如泣。

除了文字表示的事物引起的含混的想法，这里几乎就不需要别的东西了。读者不必使它们相互之间产生需要智力才能理解的联系。从另一方面来看，哈代单单通过声音和意义则不大可能充分达到效果——

“谁在隔壁屋里？——是谁？
我好像看见
有人天明时分一穿而过
我并不相识。”
“不：你没有看见什么。他无形地穿过。”

在这两个甚至更加极端的实例之间，我们能够发现声音、意义、深一层的解释的相对重要性上的各个程度的变化，总之是在形式与内容之间。很少有人抵挡得住的诱惑在于，假定经验的这些不同部分存在着某种“适当的关系”，因此各个部分处于这种关系中的一首诗比起各个部分的布局不同于此的另一首诗肯定棋高一着或者更加优秀。这是批评谬种最为常见的又一个例子，即手段与目的、技巧与价值混为一谈。除了一个动物只有独一无二的“特有形

状"外，诗歌中的声音或意义并没有"适当的位置"。狗不是一种有缺陷的猫，斯温伯恩也不是有缺陷的哈代类诗人。然而这样一类批评盛极一时。以缺乏思想为由而反对斯温伯恩便是以讹传讹的一个典型例证。

毋庸赘言，一定类型范围之内，某些结构比起另外一些更可能获得成功。以某个确定类别的效果为目标，或者选定某个已经用过的确定结构，当然就可以大谈一番可能性最大的手法，或是什么可以增添或什么不能增添。抒情诗不能废弃关联形象，这是显而易见的，我们在读抒情诗的时候也不能忽略这种形象的特性。要想产生同样确定的发挥出来的效果，一篇散文作品就不得不长于一首抒情诗。包含情感动荡的诗篇很有可能节奏强烈而且运用韵律，我们开始探讨节奏和韵律时便会看到这一点。戏剧大概免不了大量的揣测和进一步的解释，而在小说的大多数形式中取而代之的则是分析和说明，在叙事诗中通常完全省略，不一而足。

不过笼而统之的规定莫过于无知的教条主义的一言半语：伟大的诗歌中总是必须具备这样或那样的成分，比如深邃的思想，一流的音响，生动的形象。诗歌可能就连单纯的意义都不存在，姑且不谈思想，或者几乎没有感官（或形式）结构，可是仍然达到其它诗篇无法超过的境界。然而第二种情况极为罕见。几乎千篇一律的是，仿佛无结构的篇什原来还是有一个松散隐微的（可能是一个时断时续的）结构。不过，作为例证，我们每每可以移动沃尔特·惠特曼诗中词语的位置而并未走失原意，即使几乎出于他淋漓尽致时的诗篇。

要以满意的方式运用图表来表现思想上发生的活动是有困难的。印刷文字经过视觉刺激而传来的冲动应该想象是进入大脑的某个系统，其中效果之所以产生并不单纯是由于现在的这个刺激，

同时也是因为过去的缘由，目前的刺激和其它的刺激作用结合起来才产生效果。这些效果就是想法，它们以自己的组合又起着表示其它想法的符号作用。图表中的小箭头旨在标志对精神以外的事物的各种指称。

情感，态度。

我们前面强调过，感情或情感并不是领悟自然的另外一种或作用相当的模式。某一感情或情感的确有所指称，就此而论，它指称的方式是通过感觉的起源来描绘。其实，感情一般说来就是符号。有些人通过直觉来“看待”事物，或者“感受”事物，还有些人则格物致知，二者之间的差别一般说来不过是运用符号与运用象征这两者间的差别。符号和象征都是我们过去的经验借以促成我们现在的反应的手段。因为便于掌握和交流，象征的优点，它们的公用性质，可谓有目共睹。和诸如感情或器官感觉之类相对私有的符号比较起来，象征的缺点则不太明显。当我们象征性地或科学性地、而非比喻性地或感情性地加以运用的时候，文字就仅仅能够把思想导向比较普通的环境的相对较少的特色。可是感情有时却是一种较为隐约的指称方式，而且也比较危险，因为较难确证和掌握，比较容易引起混淆。然面，在相对于思想而言的感情方面，并不存在固有的优越性，只是在适用性方面有差异；而且二者之间并不存在任何对立或冲突，除非是那些要么在思维要么在感受、或者在这两方面都犯错误的人。这类错误的由来问题将在第 34 章进行探讨。

关于情感和态度，前面已有论述，无需多少补充。情感首先是态度的标志，它们在艺术理论中占有显要位置即由于此。因为所引发的态度才是任何经验至为重要的方面。经验的价值系于有关的态度的构造和形式。使经验具有价值的并不是有意识的经验的强度，它的激奋，它的快感或它的辛辣，而是追求生活的自由和充实

的那种冲动的组织结构。有许许多多心醉神迷的瞬间是毫无价值的；任何时刻的意识特性并不是从中而来的冲动品质优特的确定标志。它是人人都能企及的唾手可得的标志，可是它极其含糊而且可能带有极大的误导性。在经过这可以组织的经验后，我们处于一种适宜做这或做那的状态，此时可以发现一套比较可靠但却不易得到的符号。近来批评界的一个流弊就是大肆强调文学艺术所触发的瞬间意识的属性。佩特《文艺复兴史研究》跋语是一言九鼎的经典文字。在精神结构上的后效，永久性的潜移默化，已经为人忽视，这些都是艺术作品能够产生的效果。无论是谁，有过一番经验之后都不会完全依然故我，他的潜在可能性已经有了某种程度的改变。"扩展人类感受力的领域"可以通过各种各样的中介来实现，文学艺术则是其中最有力量的，因为正是通过文艺人们才可能充分齐心合力，而且正是在这些经验之中精神才最容易并且最不受干扰地组织成为浑然一体。

第 十七 章

节奏和韵律

……它神工鬼斧般跳跃着来临。

——《快乐的智慧》[①]

节奏及其专有的形式韵律凭借的是重复出现和期望心理。凡是期望的东西反复再现和凡是它未能再现的地方可以等同看待：一切节奏效果和韵律效果都来源于期待心理。一般说来这种期待心理是无意识的。音节序列既是声音又是言语动作的形象，它们使得精神准备接受一定的进一步序列而非其它序列。我们瞬间的冲动组织适应一种而非另一种可能出现的刺激范围。正如在读印刷字体时眼睛无意识地期望拼写像平常一样，铅字的字号始终不变，同样在读完一两行诗或半个散文语句后精神也准备进而接受若干可能出现的序列中的任何一个，与此同时却相反丧失了接受其它序列的能力。实际上以后的情况所产生的效果极其密切地取决于这种无意识的准备，而且多半是由它给期待心理带来的进一步曲折组成的。正是根据这些曲折的变化，节奏才能予以说明。散文和韵文变化极大的地方就在于二者激起这个"做好准备"的过程，在

① 见英国诗人帕特莫尔(Coventry Kersey Dighton Patmore，1823—1896)的代表作《家庭天使》。——译注

于由此形成的期待心理的狭隘程度。除了兰多、德·昆西或罗斯金这样鲜见的例外情况，总体说来，随散文而来的期望心理要比韵文模糊得多而且更难确定。举例来看，在诸如本页文字之类的散文中，油然而起的有备心理不外乎是接受声音不尽相同且以抽象的多音节词居多的下述文字。总之，文字的感官或形式效果在分析和阐述性质的著述中没有多少发挥。可是一旦散文的感情成分超过科学成分，形式方面就变得突出了。

我们且来看看兰多笔下[1] 母狮哺乳幼崽儿的情景——

> 刚觉察到这乡民，母狮便从容地抬起脚，张开大口，滚动着眼珠，心满意足一脸睡意；乡民说，它们看上去就像海里的洞穴，隐隐的绿色，无限的深沉，顿时令人生畏而又镇定压抑着这份恐惧。

在"隐隐的绿色"之后，是不是会（意义撇开不谈）出现"深深的黑暗"或"深不可测的阴沉"呢？为什么——不谈意义的话——如此之少的音节能够在元音、重音、音长或其它方面有所变化而又不致于破坏总体效果呢？如同对待所有这类有关感官形式及其效果的问题一样，只能提供一个不完整的解答。由前面情况所引起的期望心理，应该视之为一个极其复杂的神经组合态势，降低了接受某些类别的刺激的阈限而又升高了接受其它类别刺激的阈限，以及实际出现的刺激的特性，这二者都起着自已的作用。

即使组织得无懈可击的抒情散文或是"多韵"散文，在展开的时候，激起的也只是一种非常模棱两可的期望。在篇章的文字结束之前，总是存在大量不同的序列，它们同样吻合语境，它们总会满

① 《兰多文集》，第2卷，第171页。

足单纯由于习惯、由于感官刺激作用的常规这个程度上的期望心理。实则读者所期望的并不是这种声音或那种声音，也不是这一类或那一类的声音，而是上千类一定的声音。与其说是肯定的东西，不如说更多的是否定的东西。正如许多社会约定俗成的惯例中的情况，说出不足之处要比说出所需之处来得容易。

新的要素又以自身范围可能出现的效果进入这种无从确定的期望心理。当然，一个词语或一个声音的最佳效果之类的东西是并不存在的。没有一个专门属于某个词语的效果。文字并无任何固有的文学特性。丑或美也不存在本身令人不快或令人愉悦的特性。反之每个词语都有一个可能产生效果的范围，随着接受这个词语的语境而发生变化。关于文字的分门别类，是像但丁那样分为“梳理过的”和“油滑的”，“芜杂的”和“凌乱的”，还是用其它任何方式，我们所能发表的意见就是，某些词语经过长期使用便比其它词语的效果范围来得狭隘，它们若要改变其“特性”，就需要更加超乎寻常的语境。所谓一个词语具有的效果即它能介乎它所可能产生的某个效果与它所进入的特殊语境之间。因此在莎士比亚作品中任何字眼在我们去推敲一番之前，都不大会显得莫名其妙，然而即使在济慈诗篇中，《林神萨梯之歌》中的“冰凉的蘑菇”[①]却给精神带来一次惊异的震动，这是充满愉悦的一份惊异，但仍不失为一次震动。

不过举了这个例证，我们就已经打破了只谈单纯声音的局限，即限于词语序列严格的形式或感官方面，其实这个限制毫无用处。因为作为声音而论的一个词语无法和与之一时俱现的其它效果割裂开来。它们同时交融得难以分解。

声音通过对已经发生的序列的让步而获得其特性。从具体词

---

① 见《恩底弥翁》，Ⅳ，第234行。——译注

语或许显现的可能获得特性范围之内，先前激动的精神选择出与实际出现的序列最相称的一个特性。所谓阴暗的和明快的元音或音节根本就不存在，大批的批评家试图把篇章效果剖析为元音和辅音的组合，其实他们无非是在聊以自娱而已。读者对待一个词语声音的方式是随着已经产生的情感而变化的。不过，进一步看，它又是随着意义而变化的。因为对声音的期待心理仅仅是总的期望的一个部分，它是由习惯、由感觉的常规所引起的。语法的规则现象，使想法变得完整的必然性，读者关于所说之事的揣测心情，他在表现行动的戏剧文学方面对全篇的意图、情景、心态、以及对言者的领会，凡此种种还有诸多其它细节都有所介入。对待声音的方式主要取决于它所进入的语境，而较少取决于声音本身。所有这些期待形成一张千丝万缕交织起来的网络，能够同时满足各种期待的那个词语很可能看来是成功的。可是我们不该把涉及到许许多多其它因素的优点单单归因于声音。这样说毫无轻视声音的重要性之意，绝大多数情况下它是诗歌产生效果的关键所在。

这个由期望、满足、失望、惊讶组成的和谐结构，音节序列所带来的这一切，就是节奏。诗的声音只有通过节奏才充分体现它的力量。显而易见，只有在期望存在的情况下，才可能谈得上惊奇和失望，而且节奏由失望、延缓、惊奇、背弃并且同样是由简单、干脆的满足所构成。因此过于简单的节奏、那些很容易“看穿”的节奏的流畅会变得令人腻烦或乏味，除非是有催眠般的状态介入进来，如同许多原始的音乐舞蹈以及常有的韵律中的情况一样。

节奏的上述定义可以推及造型艺术和建筑。时间序列并不是节奏所必不可少的，虽然在绝大多数情况下时间序列是密切相关的。注意力通常连续性地从一个复合体进入另一个复合体。对这个而非那个序列的期望和心理准备，不是由得到满足的某个序列就是由另一个引起惊奇的序列所唤起。惊奇在此发挥着一个同等

重要的作用；令人惊奇的和令人愉悦的变异与仅仅刺激和破坏节奏的变异之间的细节差别，我们可说，在这一方面和其它方面一样，是各种冲动相互结合并且相互消解的问题，而我们目前的探究手段又无法解释这些过于隐微的冲动。姑且这么说罢，一切都取决于出现的序列是否能够成为进一步反应的一个要素，或者精神是否必须重新开始；用比较普通的语言来说，就是取决于是否整体的诸部分之间存在任何"联系"。

然而一幅画或一座建筑物中的节奏成分可能不是前承后继性的而是同步俱现的。看起来以词为句的快速读者一般忽略了印刷错误，因为文字的大致形状就是这样一种情况：读者只能在刹那之间感知到特定位置的一个特定字母，所以他便忽略了存在差异之处。一个视阈的诸部分所发挥的作用无异于对各部分的一种共时影响。说得严格一些，存在差异之处并未通过视阈而进入其中比较中心的幅度。同样的道理在于，就那些错综复杂得多的整体来说，它们是由各种各样的形象和初期行动所构成的，而艺术作品则是由此构成的。一个渐渐扩大的反应的诸部分相互修整，这就是节奏得以产生所需要的一切。

我们现在可以转入时间的节奏序列比较复杂比较专有的形式，即大家知道的韵律。这就是我们可以使文字在最大可能的程度上相互影响所凭借的手段。在韵律朗读中，期望心理的狭隘性和确定性，正如多数情况下是无意识的一样，极大地增加了。在某些情况下，如果同时运用押韵的话，会达到几乎丝毫不差的精确性。再则，所期待者由于韵律上时间间隔的规则性而实际变得滞后了。这并不单单是与某种内在节拍感的脉动或多或少完满应和的问题。时至今日，下述的整个观念理应抛弃：韵律是"统一性寓于多样性"，一种精神训练，其中文字，那些游移不定纷然杂呈的东西，千

方百计表现出它们仿佛千篇一律，只有特定的让步、破格、等义得到许可。这种韵律观念是一个残余思想，然而，它仍旧能够对不谙诗法的人造成很大害处，尽管圣茨伯里教授诸人对此大力抨击，不啻当头棒喝，却仍象潘趣[①]一样不易消灭。这一题目的大部分论文谈来谈去是音步和扬音，所以遗憾的是往往推波助澜，可是作家们的旨趣主要并不在此。

看待韵律犹如看待节奏一样，我们不该视之为文字本身中的或打鼓的捶击中的现象。韵律并非存在于刺激作用，而是存在于我们的反应。韵律增加了所有注定是形形色色的期望，后者使节奏成为一个确定的时间模式，而模式的效果之所以产生同样不是由于我们感知到自身以外某种东西中的一个模式，而是由于我们本身变得模式化了。随着韵律的每个节拍，我们油然而升的期待高潮便改变转向，如同潮流一般异乎寻常地产生出全面的共鸣回响。只要我们提出“为什么时间模式令我们如此激动?”这样的问题，我们就永远理解不了韵律，而且不能认识到这个模式本身就是一个遍及全身的巨大的循环躁动，一个从精神的所有通道涌人的激动的潮流。

应该抛弃的看法是规则性或多样性或任何其它的形式特点有独立于对我们产生的效果的优点，然后我们才能理解任何韵律问题。韵律所倾向的规则性是通过由此唤起的确定的期待而发生作用的。正是通过这些期待规则性才如此紧紧地吸引精神。这里我们再次看到，我们期望的落空较之实现更为重要。我们如果获得的始终的恰恰就是我们准备好接受的东西，此外一无所获，而不是得到我们能够而且必须吸收并作为一个总体演变的反应之中的另一个步骤来消化的东西；那么这种韵文就是徒费苦心而又令人厌倦

① 潘趣：英国木偶剧《潘趣和朱迪》中的滑稽形象。——译注

的。在散文中，前面文字的影响对下文是十分有限的。在韵诗中，尤其是在诗节形式和押韵相辅相成从而产生的单元大于诗行的时候，前面文字的影响可能就延续较长。正是诗篇诸部分的这种连缀交织说明了韵诗那种有助记忆的力量，读者可在《文学生涯》第 14 章中发现关于韵律由来的最早的一个启示，该书犹如收藏为人忽略的智慧的库房，其中包含的形成一种诗歌理论的点滴启发甚于迄今这个论题的所有其余著述。

我们要是以为读诗时激发起来的期望仅仅关乎下文音节的扬音、重音、音长、音步结构等等，那就是肆意歪曲事实。即便在这方面，仅以长短、轻重等双度性的标明音节的习惯也有所不足，虽然无疑是出于实际考虑，韵诗作者才迫不得已而为之。体验诗歌时精神是对比这些更为隐微的奥妙之处有所反应。不是处于那种经验时，面是冷静考虑单凭耳朵来辨别的若干声音属性时，很可能发现双度标音就是必要的一切。在第 13 章我们曾看到了区别颜色时所出现的类似情形。为便于读者理解，我们可以和音乐符号所能记载的音乐与演奏家的解释之间的差异作个明显的比较。

有个比较严重的疏漏就是大多数韵诗作者忽略了音节的音高关系。朗读诗歌当然不是一个声音单调的压低了的歌唱形式。不可能有必须作为音节处理的确定音高，或许也不会有不同声音之间确定的和谐关系。不过无可争辩的是，韵律涉及音高的升调和降调，和韵诗的任何其它特点一样，它是诗人技巧的组成部分，也同样是任凭诗人的处理。读者要是对这一点不大明了的话，不妨作为一个突出的例子来比较弥尔顿的《基督诞生早晨的圣歌》与科林斯的《真朴颂》，再将两首诗与第 28 章讨论的《希腊》中的第二首合唱曲进行比较。对不同读者禀性的特异之处，对两首诗的语境中音高关系的图式的适当考虑明显是不相同的。在第一首中的音高关系是：

That on the bitter cross
Must redeem our loss;

(那人戴着苦难的十字架
必须偿清我们的损失;)

在第二首中则是

But com'st a decent maid,
In Attic robe array'd,

(来时却是一位淑女,
雅典长袍一身素裹,)

其中毫不存在随意武断或诗人无法支配的成分,如同有水平的读者在重读特殊音节方面毫无随意武断或无法支配的成分一样。他运用相同手法把这首诗的音节表现出来,即通过前面的朗读来修正读者的冲动。确实,有些词语读出重音时的困难或许远远超过音高的改变,然而这种差异无非是程度上的。在读"损失"一词时要降低音高,这和在相同语境中跟"我们的"比较起来还是要重读一样,都是自然而然的。

这里我们再次看出根本无法把节奏或韵律当成纯粹是音节感官方面的事来考虑,也根本无法把它们跟意义和通过意义而产生的情感效果分离开来。然而有个原则可能是贸然提出的。如同绘画的情形一样,比较直接的手法较之比较间接的手法更为可取(见第 18 章),在诗歌中也是如此。声音能够产生的一切,其它方式就

无法完成，否则便打破了声音的自然效果。由于思想感情的原因而追求进一步的效果，从而导致违反言语的自然重读和语调，这是危险的，尽管偶尔可能是可贵的手法。《该隐》运用斜体字来显著地表明无韵诗体，这和其它的同类诗例一样显得明目张胆。不过和其它体裁相比之下，戏剧创作中较多的自由处理是理所当然的，诗歌违反这些原则的例外情况不为罕见。① 我们切莫忘记弥尔顿并非不屑于用特殊的拼写"mee"来代替"me"，为的是提示附加的重读，他担心读者或许会粗心大意。

以上我们所侧重的韵律仅仅是节奏的一个专有形式，表明通过逐渐控制期待心理而产生文字之间扩大的互相联系。可是韵律具有其它的、在某些情况下甚至更为重要的力量。把它作为一个催眠剂来使用可能古已有之。柯尔律治又是无意之中道出自己的附带意见，虽然无关题旨，却非常切近要领。"它往往增强总的感情和神思这两方面的生气和敏感。它产生这种效果是通过不断激发的惊奇，通过仍然得到满足而又仍然重新受到激发的好奇心的快速来回交替，它们的确微乎其微，任何一刻都不会成为清晰可辨的意识的对象，然而在其聚积起来的影响中份量逐渐扩大。如同一种含有药物的空气，或是谈笑风生时借酒助兴，它们发生强效作用，尽管它们本身是察觉不到的。"(《文学生涯》，第 18 章。)诗人叶芝谈到韵律的功能在于"使精神昏昏然进入一种清醒的出神状态"，他这是在形容相同的效果，虽然他对这种出神状态的想法可能是十分奇怪的。

某些韵律，或者不如说是对韵律的某种处理，居然产生出一种

---

① 值得一提的是批评原理的任何应用都必须是间接性的。它们并不因此而减少了应用价值。这一点上的误解常常致使艺术家指责批评家想把艺术变成规则问题，他们反对任何这类尝试是完全有道理的。

似睡状态，这不足为奇。但是它并非像柯尔律治提示的看法那样是通过韵律效果中的惊奇要素，而是通过不出现惊奇，更多的是通过使人昏昏的效果而非使人觉醒。初期催眠的多数典型症状中有不少是轻微程度上的显现。其中可能注意到的是情感方面的生气和敏感，易受暗示影响，神思范围的局限，和酒精及氧化亚氮所能诱发的那些症状极其类似的相信感觉的发作中的显明差异，还有某种程度的感觉过敏（辨别性感觉增强了的力量）。我们不必游移于“催眠”这个字眼。借用于连·罗曼先生的说法，意识的流动状态存在变化，这是直接由于韵律而引起的，上面提到的种种特征是伴随着这种流动状态的，这样就足以说明问题了。至于感觉过敏可能有几种方式来解释我们所能观察到的现象。这里举足轻重的就是散文或自由诗中听起来微弱、尖细、平板的音节常常甚至在似乎没有极其隐微的韵律结构的韵诗中达到的惊人的洪亮浑厚。

韵律还有前面尚未谈到的一个作用模式。从历史上看它一直和舞蹈密切相连，二者的联系依然保持不变，这基本是无可置疑的。这至少符合某些“韵式”。要么是运动形象，即舞蹈的感觉形象，要么是想象的和初期的运动，后者可能性较大，它们随着音节而出现并且构成了音节的“诗韵动态”。在第 16 章的图表中应该找到这些伴随现象的位置。一旦韵律开始“流行”，它们几乎就像关联的“文字”形象本身那样和词语序列密切地贯穿起来了。

韵诗的这种“动态”从舞蹈形式扩大到比较普通的运动是自然而然不可避免的。下面援引的诗句中意义与韵律动态之间有着极其密切的联系：

And now the numerous tramplings quiver lightly
Along a huge cloud's ridge; and now with sprightly

Wheel downward come they into fresher skies,[1]

(忽而无数践踏颤动微微
沿着一团巨大云端；忽而轻轻
犹如车轮下坡升向清新的天空，)

无论我们会怎样看待这里的押韵，上述联系是不容置疑的。

这层联系在下面的诗句中就不太明显：

Where beyond the exterme sea.wall,and between the remote sea qates,
Waste water washes,and tall ships founder,and deep death waits,[2]

(无边的海堤之外，遥远的海口之间，
就是在那儿，
废水冲泄，方舟沉没，葬身海底的
死亡在等待，)

再如下面这句：

Ran on embattell'd Armies clad in Iron,[3]

① 济慈的诗句。——译注
② 弥尔顿的诗句。——译注
③ 斯温伯恩的诗句。——译注

（身披盔甲的大军冲向前投入战斗，）

而以下两句则比较明显：

We sweetly curtsied each to each
And deftly danced a saraband.)①

（我们友爱地互行屈膝礼
娴熟地跳起萨拉班德舞。）

动态从意义中受到启发也不是千篇一律的。它经常是对意义的一个诠释，而且有时还可能修饰意义，如同科利奥兰纳斯挥戈上阵时锐不可当的气势通过轻描淡写而显得不费吹灰之力：

Death, that dark spirit, in 's nervy arm doth lie,
Which, being advanc'd, declines, and then men die. ②

（死亡，那冥冥之神，系于他那万钧之臂
向上一扬往下一甩，顿时无数将士毙命。）

诗歌中的动态问题值得研究，至少应该像对待拟声手法一样。

当然，本章的表述并没有包括诗歌中韵律借以产生效果的所有方式。我们描述韵律时恰当地运用了"使人昏昏"、"令人振奋"、"庄严的"、"忧伤的"、"明快的"这类字眼，这个事实就表明各种韵

---

① 英国诗人威廉·贝尔·司各特的诗句，见《女巫的歌谣》第7节。——译注
② 莎士比亚《科利奥兰纳斯》，第2幕第1场，第159—160行。

律方式具有更加直接地控制情感的力量。可是比较普通的效果更为重要。通过它那巧夺天工的特别表象，韵律产生了无以复加的“框架”效果，从而把诗歌经验与日常生存的意外经历和琐碎细事脱离开来。我们在第10章已经看到这种脱离十分必要，而且人们很容易把它误认成是种类上的一个差异。在散文中有许多东西可能是偏于个人或者过于迂执，或许会触发离题的猜想，或许会“喧宾夺主”，在诗歌中就可巧妙利用而又无伤大雅。确实，散文中有些同等重要的妙法——例如嘲讽具有这种效果就是屡见不鲜——可是它们发挥的余地受到许许多多的限制。韵律用于表达极其困难而且极其隐微的心声可谓不可避免的手法。

第 十八 章

观赏一幅画

好像蜂囊藏在我们怀里，
你想想蜂蜜生长靠的是哪些东西？
——《唐璜》

可能只要稍微修改前面提供的呈现读诗过程构成的图表和说明，便可显示我们观赏一幅画、一件雕像或建筑物，或是听一支乐曲的时候所发生的情形。相当明显，我们要作必要的更改。这里只要简要地表明更改之处。毋庸赘言，对于不同类别要素产生的总体反应的重视程度由于艺术门类的不同而大相径庭，结果人们毫无困难就能解释主要兴趣在于某一门艺术的那些人通常所持的见解——其它艺术门类（或者说其中有一些）在性质上迥然有别。于是画家时常确认诗歌产生效果的方式全然不同，完全是间接性的，完全是假借二手的，因此享有一门艺术的名称是不大相配的。可是，我们下面将看到，各门艺术之间的差别有时并不大于在每门艺术本身中所能发现的差别；通过所有门类细密的分析就能够发现极其相似之处。我们这里所尝试的严格审视能够澄清那些十分耐人寻味的特点，而上述的相似之处确实就包括在内。因为理解一门艺术的问题时常使我们得益匪浅，而不致于对另一门艺术抱着错误观念。举例来说，正确领会诗歌中指称或思想的地位，对于阐明绘

画中再现的地位，正如关于后一点的粗略看法有可能带来对前者的可悲的穿凿附会一样。同样，比较一下造型艺术中的色彩现象，可能就很容易纠正十分狭隘的音乐观点，它把音乐问题局限于单纯欣赏音符的音高和时间关系。其实将诸门艺术加以比较才是能够对其中任何一门获得理解的最佳手段。诚然我们必须注意的是，不要比较两门艺术不相称的特点，不要一味寻找凭空想象或是依据不足为凭的类比。对不同艺术的结构采取过于密切的同化眼光和相差甚远的区别眼光都会贻误后学，莱辛时代之前乃至自斯以降，批评界已有充分实例足以表明这一点。只有透彻的心理学分析才能够避免这两种偏激眼光。有些人是经验致使他们怀疑类比是否有所助益，试问他们的反对是否并非单单针对那些比较不同艺术而又缺乏足够分析的尝试。进行这样的分析之后，对类比的比较和阐发就不会出现用一门艺术为另一门艺术制定典章的尝试，也不会出现抹杀它们的区别或破坏它们的自主性的尝试。

分析视觉艺术的经验时，第一要素在于避免使用"看"字，这个字眼带有歧义，不可捉摸。如果说我们看画，可能要么是指我们看颜料覆盖的表面，要么是指我们看这个表面投射到视网膜的形象，或者是指我们在所谓"画面空间"内看到一定的平面和体积。这些意义是完全明确的。第一种情况我们说的是刺激的来源，第二种情况是说刺激对视网膜的直接影响，第三种情况我们指的是由于过去经验留下的精神结构的介入而引起的感知成分和想象成分所构成、并由目前刺激所激发的一个复杂反应。第一种情况我们不妨作为纯粹技巧兴趣的问题而置于不顾。第二与第三种情况之间、目前刺激最初影响与总的视觉反应之间具有的相似程度，在不同的情况下当然相差极大。对构思落入陈套的物体的毫无立体感、锱铢必较的描绘，学院派往往称道其"点睛之笔"，从它投射到视网膜的最初印象直至视力能够对它作的最后努力，可能几乎是一模一样的。

在另一极端，一幅塞尚作品，举例来看，在一个很不熟悉这类画风的人眼中可能起先只是一片或一块杂色光亮，随着反应渐渐扩大，经过反复瞥视，可能开始成为一团汇合的斑斑点点的色彩，继而当这些东西忽隐忽显，相对地互相倾斜铺展而且贯通起来，变成自成一体的体积。最后，可以比较明确地想象色彩体积的远景和厚涂部分了，此时这幅画就变成一个具有完整"画面空间"的有机组织，它化为一个三维整体，其中显出固体块面的特性，如重量，质感，张力等等看上去都十分明确地表现出来。一旦熟悉，反应当然缩短。不一会儿便可达到视觉最后的一步，以上概括的几步，通过这种叠缩，变得一闪即过无法察觉。最初视网膜印象与完整视觉反应之间的巨大差异依然存在。视网膜印象，也就是表示反应的符号，其实不过是包含了最后产生的整体反应的一小部分，它的确是至为重要的一部分，事实上是整体反应得以形成的端倪。

反应过程中所做的补充具有几种性质。或许就目前论旨而言，可以谈到它们的时候不会曲解为形象或形象替代物(见第16章)。大家十分清楚，眼睛在我们的感觉器官中具有的特质在于受体视网膜是大脑的一部分，而不是通过一根周围神经不无距离地和大脑相连的单独的东西。再则，还有某些连接关系是从大脑的其它部位往外通向视网膜以及通向内部的连接关系。因此有理由设想，通过这些外向的连接关系，实际的视网膜影响可能随之产生某些视觉形象，从而和其它感官的情况相比起来，它们变得很像实际感觉。不论这种情况的可能性有多大，由此而来的一个印象，如果从一个方面来解释(例如一个量某幅油画的着色部位尺寸的人来解释)，就被正确地视为符号，表示一个缺乏立体感的有颜色的表面；如果从不同方面来解释，就变成一个纵横交错划分开来的三维空间——这个进程便是几种性质的形象介入的进程。

这些形象介入的次序可能由于情况各异而有所变化。或许其

中最为重要的形象进入后给想象和感知成分参半的“画面空间”带来深度、体积、固体，这些形象就是视线移动的残遗、眼球会聚和根据观照客体距离而作的瞳孔调节所产生的动觉形象。仿佛我们看画是从一个客体转向某个较远一点的客体，仿佛转动的时候是为了我们的眼睛调整聚焦，其实我们通常毫无改变。可是我们肯定感觉到似乎在进行不同的聚焦，而且眼球会聚也不同。主要产生更大距离感的这种感觉到的差别是由于动觉形象面引起的。相应说来，我们似乎在对准聚焦的“画面空间”的诸部分，我们正在通过想象进行聚焦的诸部分，就变得清楚分明了，而那些较近得多或较远得多的部分则在一定程度上变得模糊扩散了。这种效果可能是由于视觉形象引起的，它们刺激的感觉是我们假如实际进行聚焦调整时本来会正常地接踵面来的。这些最后效果发生的程度看来因人而异，颇有出入。大量拙劣的批评应归咎于没有充分重视绘画所涉及的产生这些形象的手段。因此人们一般能够发现，艺术家们在观看所用手法不同于他们本人的绘画作品的时候，全然无法把握其中的形式，面不太懂行的人理解它们却毫无困难。一般说来，美术馆的大多数参观者很少注意下述情况：没有几幅画是瞬间能够领会得了的；遇到不熟悉的类别的作品时，即使十来分钟的玩味凝思也很不充分。“看”画（从第三层意义来说）的能力，欣赏它们所不可或缺但仅仅是入门的一步，乃是非要获得的素养。如果能够同时观看同一画家或同一画派的许多作品，自然大有裨益，因为这样一来所用的基本方法就变得比较清楚了。在普通画展中，难以做到不同时观看过于纷繁的各类画作，结果便是一团混淆。这或许是不知不觉的，这是有条有理地逐步领会任何一幅画的严重障碍。把 18 世纪前的欧洲名画隐藏于灰土玻璃之下的通行做法以及修复重现所必要的艰难尝试，都是附加的障碍。目前绘画艺术的病累在于欣赏和批评方面的低下水平，推究原由，主要问题是忽略这些彰彰在目

的事实。

继视觉形象之后，出现了因画而异的大量其它密集形象：触觉形象使表面具有质感的外表，肌肉形象使想象中的体积具有坚固、硬质、柔软、弹性等等——具有平纹细布般的轻柔飘逸，岩石般的坚实凝固，这些都是形象介入使然，它们从本源来看产生于我们过去从这些物质中接受的感觉。令人回想这种肌肉形象的方式各异，因为情况不同。主要是由于艺术家模仿材料发出的光亮中的隐微层次，或材料形态上特征性的独特之处。不过我们将看到，还有一些可以用于唤起肌肉形象的方式是比较间接性的，而且不太稳固，不太可靠，不太有效。唤起其它形象的方式也是如此，例如热觉的，嗅觉的，听觉的和其余的形象，在特别情况下可能涉及到这些形象。有一种直接的和间接的方式能够唤起形象。可能受到视觉的吸引涌现出来，也可能稍后一步经过思路左思右想才会作出反应。因此一块真丝披巾可能看上去软和轻柔；或者我们可能想象它是轻柔的，而它看上去却总是铁硬沉重的，因为我们知道它是一块披巾，而披巾是软和轻柔的。两种方法判然有别。第二种颠倒了感知的自然次序，为此，理应接受画家们不绝于耳的指责，即以文学的或“探查的”态度对待画作，而这是其中一个代表性的示例。然而，我们必须把存在这种颠倒的情况与没有发生颠倒的情况区别开来，后者就是凭借推理过程，我们对所表现的客体得出了可能无法直接提供的具体结论。不过这个问题不妨推后，先来论述表现。

在探究三维想象画面空间的形成时，我们至此尚未详明地谈到色彩所起的作用，或修正视网膜初次印象中的原来色彩时这种形成所具有的同等重要的影响。可是色彩不仅可能是决定形式的首要因素，例如三维组织的空间，而且它本身又受到形式的关键性的修正。

色彩是符号，这就是说，即使在最大限度运用视力而最低程度

运用构思的阶段，它们都具有其自身非常显著的空间特性。举例来说，红色好像朝着眼睛渐渐逼近，而蓝色则好像渐渐消退并且回复到自身。[①]饱和程度也可能以明显而又更加隐秘的方式产生回退感觉。前景的单纯色彩和后景的灰暗色彩便是一个简单的例子。同样，色彩的对立也是可以暗示体积应力和拉力的主要手法之一。

色彩的这些特性，尤其是在它们相互烘托相辅相成时，可以在决定我们看画时画面空间的构成方式上发挥极其重要的作用。

同等重要的是不太直接的影响，它们作用于我们对不同色彩作出情感或器官反应时对画面空间的想象。因人而异出入颇大的是人们注意和能够思维性地区别这些反应的程度。对于这一方面敏感的人说来，各种色彩分别激起一种各异的、标志明显的情感和态度，每一种都能清楚地与其它的鉴别开来。然而色彩词汇的贫乏含糊令人遗憾，许多人在这些方面便产生误解。“紫褐色”、“淡紫色”，“品红色”等等，其中每个色彩都得包括多种可以区别的色彩，这些色彩往往对我们产生显著的不同影响。因此某些人满足于说粉红是自己偏爱的色彩，或绿色总是适合自己，他们要么是在对待色彩的态度上毫无辨别眼光，要么是很少留意色彩对其产生的实际影响。有时人们认定，这是常见的情况，粉红色和绿色显得不相配，这就证明了类似的感觉迟钝或言不由衷。某些粉红色和绿色是不相配，可是有一些却是相配的，检验一个色彩行家就是看他有没有能力感觉出哪些相配哪些不配。其实，在画家所注重的色彩关系中，没有多少是能够借助那些笼统的学名交代出来的，例如“红”、“棕”、“黄”、“灰”、“淡黄”等等，这些就是目前现成可用的名词了。

---

① 蓝色的这个特性是雷诺尔兹画论的基础，即蓝色不宜于前景，而根据众所周知的说法，他的理论致使庚斯博罗画出了《蓝衣少年》。（托马斯·庚斯博罗，Thomas Gainsborough，1727－1788，英国画家。早年深受荷兰风景画派影响。《蓝衣少年》作于1770年左右，是其代表作品之一。——译注）

其中每个都表示若干不同的色彩，它们之于某个特定色彩的关系一般都是有所不同的。

从这层意义上用"色彩"来表示具体色彩，而不是指存在变化的色调的类别或范围，色彩的组合，其中色彩具有一定空间比例和一定饱和关系，色彩之间相对的亮度和光度，激起带有显著个别性特征的情感和态度上的反应。实际上色彩有着协调的关系，虽然支配着这些关系的物理定律目前还未被认识，这些关系本身并未得到全面的确定。每个色彩人们都能发现另一个相配的色彩，结果对这两个作出的混合反应就具有一种可以辨认的性质，其独特之处可能来自于其中每个色彩所引起的冲动之间相互的兼容性。这种兼容性通过种种方式发生变化。结果对每个色彩都可发现一组其它色彩，于是对其中每个色彩的反应和对用某个确定方式产生的色调色彩的反应兼容并包。[①] 敏感的色彩行家感觉得到这些兼容性使得这些色彩混合含有一个确定的特性，它是任何其它的色彩混合都不会具有的。同样，色彩之间互不相容的关系也能感觉得到，即它们的混合产生不出有条有理的反应，而无非是冲突混乱的反应。不能相得益彰的那些色彩即为典型的一例。同样，混合中的原色是不堪入目的。万一正是这种不堪入目的原色混合成为艺术家旨趣的组成部分，他当然就会加以利用。

以上说明可能会使下述事实显得有些费解：人们总是发现玫瑰、晚霞之类的东西显示色彩和谐的混合十分相近的色彩层次幅度极为宽泛。这里便提供了解释，举例来看，一片玫瑰花瓣就显示了这种层次幅度。眼睛从所有这些层次中挑出和精选的其它色彩最为谐和的那个层次。通常总有相互之间存在某种和谐关系的某

① 对和谐的这个说明也适用于音乐。现代的权威人物大多不会满足于把和谐仅仅视为音符的物理关系方面的问题。

个色彩组合，它是从无数层次中精选出来的，自然物体在大多数照明情况下显示的便是这些层次。有些明显的理由表明一个敏感的人为何在可能的情况下竟能挑选出最为谐和的那些色彩层次。然而，可能出现的不同选择幅度甚大，这具有重要意义。它说明了这样一个事实：忧郁的时候和快乐的时候我们看到的是如此不同的色彩，因此一位艺术家作出实际选择的情形可能揭示出选择的那一刻活跃于他内心的那些冲动的性质和方向。

缺乏色彩方面的一套清楚的术语和检验标准，说明和记录色彩关系这项任务就会困难重重，这自不待言。但是关于哪些色彩以特定方式与哪些色彩发生联系，有水平的即敏感的人看法一致，他们的影响不容漠视，其影响之大犹如音乐 家看待音符相互间的和谐关系也是众口一词一样。二者之间极大的差异不可能为人忽略。一个显著触目的差异就在于，不少情况中出现了将和谐联系的音符贯穿起来的物理定律，面贯穿色彩的类似已知物理定律则并未出现。可是切莫忘记，这些物理定律可谓超乎音乐的点滴知识。对于音乐家说来，至关重要的不是音符之间的物理联系，面是音符激起的情感和态度的反应上的相容性和不相容性。即使唤起反应的刺激之间的物理关系判然有别，音符之间的音乐关系依然相同。

有些人已经系统性地探究过色彩关系，相当自然，把色彩与音乐的和谐关系进行类比一直成了他们的主要指南。可能有所得益地运用这种类比时，不论会存在什么确切的局限，对于任何希望对混合色彩的情感影响形成一个大体概念的人来说，类比有着极大的助益。

色彩固然首先是对绘画的情感反应的起因和支配因素，可是，正如我们谈到的，色彩可能有助于决定形式，面且这是常见的情况。一幅画中，某些部分凭借其色彩而与画的其余部分脱离了所有的情感联系，在别的成分相等的情况下，这些部分容易完全游离于

整幅画，显得就像偶然粘贴于表面的碎片，或者如同从中可以看到不相干的别的东西的孔隙。这是极端的例证，然而，通过色彩相互之间的情感关系，色彩之于形式的影响却是无所不在的。有的时候色彩烘托而且巩固了结构，有的时候二者互相抵触，有的时候色彩又化为一种诠释，不妨说色彩反应修正着形式反应，反之亦然。色彩和形式的交相作用极其复杂，这无须强调。它们是各式各样无所不有的，因此无法确定任何规则来说明一个适用于一切情况的正确关系。一切取决于画家所追求记录的可能是什么样的整体反应。有些尝试旨在界定诗歌中节奏与思想的一个普遍适用的应用的关系（例如断称节奏应该附和或对应思想，等等），而有些笼统说法要表明形式和色彩的关系应当如何，二者如出一辙。一切取决于旨趣，取决于总体反应，形式和色彩都不过是手法而已。手段与目的之间的关系误置，即把特殊技法吹嘘成不可言喻的特长，至少在绘画批评中屡见不鲜的程度和其它任何一门艺术的批评情况一样。

画面空间的另外一个方面需要考虑。它未必是一个固定的静态的构图，而是可能通过若干方式包含运动的要素。其中有一些可能是视线移动，或者视线移动的动觉形象。随着视线通过想象随便从一点转向另一点，画面空间的诸部分之间的关系发生了变化，由此导致了运动的一个影响。同等重要的是可能由图画暗示的前承后续的视觉形象的融合。举例来看，当我们注视着一个手臂被弯曲的时候，视线接受了一连串前承后续而又不断变化的视网膜印象。

这些印象的必然混合，它们再现的不是任何一刻手臂的位置和形态，而是不同位置和形态的居间态势或融合，因此具有再现整个系列、从而再现运动这样一种不难解释的性能。图画运用这类融合形象可能很容易被人误认为是歪曲，可是等到作出正确解释的时候，就可能产生运动中的正常形态。不妨提醒一下绘画中显示运动时所用的许多其它手法。比如色彩可能暗示运动的一个手法在

下文中得到充分的说明，其中西涅克[1]是这样描述《被卫士围住的莫里·阿卜杜勒·拉赫曼》的："从绿色的太阳伞映衬着天空的蓝色这种几乎不谐和的和谐之中表现出纷乱，城墙的桔黄色已经激发了这种心绪[2]"对画面空间所作出的反应变化极大，要看是作为静止状态还是运动状态来看待画面空间中的形态，指出这一点也许是没有必要的了。

以上我们只是讨论了不妨说是画作的感官要素以及由于这些要素引起的情感和态度方面的反应。但是大部分绘画在本质上还包含着进一层的要素。有人已经断言，所有进一层的要素都是无关紧要的，至少与欣赏不相干；这种学说可以理解面且或许不无价值，因为它针对的是那些似乎根本忽视了感官要素的常见观点。看画首先意在发现它们是"关于"什么，它们再现的是什么，面没有考虑到画中三昧在于画的感官刺激作用通过色彩和形式才得以生效，这样的人实在太多。但是这种针锋相对的学说否定在一切情况下再现要素的相关意义，这就流于偏颇。可以坦率地承认，有些名画并无再现的内容，有些名画所再现的内容则零零碎碎，可以置之不顾。同样可以肯定的是，有些名画中通过再现而对整个反应所起的作用并不少于更为直接地通过形式和色彩面起的作用。一些人能够接受前面概述的心理学一般立场，或者确切地说是对精神活动的任何现代的说明。对于这些人来说，下述断言就不必进行讨论了：一次经验中表现因素与形式因素何以发生冲突是没有道理可言的，可是它们何以相济为用却大有道理，"特有的审美情感"和"纯粹的艺术价值"之类的心理学论调无非是忽发意念的幻想，相

---

① 保罗·西涅克(Paul Signac，1863—1935)，法国画家。——译注

② 《从欧仁·德拉克洛瓦到新印象主义》，第39页。

反观点所依据的便是这种论调。

不同大师的作品中再现的地位颇有出入，但这并不意味着他们的作品价值由此决定。从一个极端的拉斐尔和毕加索到另一极端的伦勃朗、戈雅和贺加斯，占有居间位置的鲁本斯、德拉克洛瓦和乔托，人们能够发现，产生整个反应的过程中，在非再现性的形式与所再现的主题之间，他们都有各种程度的参与。由于已经表明的理由，作为允许有例外的一个原则，我们或许可以贸然地提出，能够通过感官手段完成的东西不应该间接地通过再现来完成。要是说得过分一点，可以再举一个批评错误最为常见的例证：将一种方法吹嘘成一个目的。

绘画中的再现与诗歌中的思想是相应的。围绕理智-情感纠纷的相同论战在两个领域都是沸沸扬扬。再现在艺术上没有地位而且诗歌中至关重要的是处理而非主题，这样的观点近来十分流行，它们归根到底产生于对思维与感受关系同样的误解，产生于一种不足为训的心理学说，它总是以子之矛，攻子之盾。美是事物的一个属性，而非我们对事物的反应上的一个特性，从而分享这种美的属性的所有美的事物必定是相像的，这个错觉强化了上述观点，并用语言来张目；此类观点助长了情智混淆，它是欣赏诸门艺术和诗歌时人们广泛感觉到的困难的一个主要原因。这些观点给本来是最简单最自然的欣赏活动过程蒙上一层玄妙的神秘气氛，这恐怕是徒劳的。

读诗和赏画经验的基本特点，它们的价值所凭借的这些特点，都是相像的。它们得以产生的手段则不相像，可是二者都会碰到的极为相似的批评和技巧上的问题又出现了。凡是运用思维的一切领域中，都会反复出现思维所可能陷入的穿凿附会，有些时候两个领域相比之下发觉其中一个谬误比较便当，这个事实成为对这类联系密切的学科加以比较的有力的理由。

第 十九 章

雕塑和形式构成

因此世人忘记了
一切神明寓于人的胸怀。
——《天堂与地狱的婚姻》[1]

就雕塑而论，艺术作品得以在心理上被贯穿起来的初步标志在若干方面不同于绘画中的初步标志。固然有些雕塑形式中差异甚小。举例来说，有些浅浮雕品可以说基本上是图画，在建筑上它作为一个装饰细节来置放，从而只能从一个角度去观看，这种雕塑就必定要以大致相同的方式来解释。同样，某种原始雕塑中只有一面被表现出来，不妨认为前面关于绘画的论述也适用于这种雕塑，虽然凸现和体积关系是比较全面显现出来的，而较少通过想象的努力来提供，这个事实不无意义。再则，伴随观照者细微运动的那些变化，尽管可能是细微的变化，却有其影响。根据环境的不同，观照者总的态度的改变方式可能是重要的，也可能是不重要的。

关于雕塑，其中若干(例如有四个)方面得到充分论述，面中间关联的方面却不予考察，问题的全部情形就改变了，因为把这些方面贯穿为一个整个的解释的任务由此而来。

---

① 英国诗人布莱克的作品。——译注

可以用互有差异的方式把几个方面贯穿为一个整体。符号可以接受视觉的解释，而形式可以主要由前承后续组合或合并的视觉形象逐步构成。然而这种方法未如人意。它往往会疏漏对雕像可能产生的大量反应，或者使之变得模糊不清；这样的综合处理通常存在着某种不稳定的成分。如此构成的形式也是不充实不完整的。因此其作品首先需要这样一种视觉解释的雕刻家，在人们的一般感觉中缺乏所谓"形式感"。从视觉形象的本质上，从必然带有局限的我们对空间的纯粹视觉意识的特性上，就能发现产生这种现象的原因。

可是贯穿整体可以不通过视觉形象的组合，而通过我们由雕塑感觉到的各种各样肌肉形象的组合，或者我们凭想象构成实物的张力、重力、应力等等。我们从不同的站立位置观看一具雕像时，每个序列的视觉印象唤起的回忆是一组这样的肌肉形象，这些形象较之相应的视觉形象则能够进行更加隐微稳定得多的组合。从而两个互不相容的视觉形象可能每个都伴随着肌肉形象（应力、张力等感觉），它们完全相容而且汇合起来形成毫无冲突的浑然一体。通过这种手段，我们可以完整认识各种形式固体特性的程度远远超过单单凭借视觉形象来源。因为主要是由于雕像是固体这个特性，雕刻家才发挥作用。一般说来，对肌肉形象的这种解释具有莫大的明显的优点。

尽管如此，主要根据视觉来解释，这在雕塑方面还是有其作用的。举例而言，观看任何一件晚近的爱泼斯坦作品，从观照者来说，一种灵敏而活跃的聪颖之感油然而生，他自己活动的这种感觉便是他的反应上随之而来的许多东西的来源。相比之下，罗丹的一件作品似乎就未能如此充分地在他内心激发起如同作品本身那么活跃的活动。易言之，视觉各个方面互为依存的关系乃是一个有意识的过程，比较起来肌肉形象的反应则是不由自主的互为依存的关

系。前者我们仿佛是自身在活动，而后者似乎是某种属于雕像的东西。我们描述的这种差异当然是一个技巧的差异，它本身毫不涉及有关的不同作品的价值。在领会绘画中的形式问题上，可以发现一个类似的差异。

这两种模式并非像我们的表述可能给人的提示那样各不相关，二者都不会泾渭分明地出现。它们的相互作用变得更其错综复杂，这是由于大部分雕像的高度再现的特性，同时由于不同解释上的内在关联作用，后者应归之于雕像引起的情感反应方面的吻合之处和不相容之处。

和其它任何一门造型艺术相比起来，面对雕塑时我们或许更容易陷入的危险是，忽视观照者在充实和解释符号时想象力的发挥。我们从埃及运往伦敦的不过是一套符号而已，一位妥当地着手此事的合适的解说员从中就会产生某种心境。正是这种心境具有意义而且把它的价值赋予雕像。可是解释的活动过程对于普通的内省显得十分模糊，于是我们往往会以为什么都没有发生。我们解释一幅画或一首诗时很少假借反思，这是明显的。我们解释一团大理石时的情形就不大明显了。关于美的思辨的发展多半是和雕塑相关联的，这一偶然的历史事件在很大程度导致了那种一成不变的定见：美是某种实物固有的东西，不是我们对物体的某些反应的一个特性。

于是，根据一定的视觉符号，观照者从肌肉和视觉上构成了雕像的空间形式。我们已经看到画面空间是一个构造，雕像空间同样是一个构造，这个雕像空间所组成的雕像的体积方面的比例和关系决不是必然相同于我们从中接受我们的符号的大理石块的比例和关系。易言之，科学地检查雕像与想象地观照雕像，两种方式不会产生相同的空间结果。所以，旨在为美找到一个数字公式而去测

量雕像的过程[1]是不大可能有所收获的。有些人，如同哈佛·托马斯[2]那样，试图运用这种方法，他们的作品所显示的特点应该在我们意料之中。他们的利弊得失来自于这个理论范围之外的因素。空间构成所涉及的心理过程十分隐微，而大理石的实际构形与雕像空间中的雕像构形之间的种种差异是由许许多多的方式造成的，因此无法确立任何互为依存的关系。

建立想象的形式时有一些介入因素，其中最为明显的是照明和材料。

由于照明的变化，形式变化顿时通过视觉符号的变化随之而来，因为石头通常是一种半透明而非不透明的材料，照明这个问题决非像人们有时想象的那么简单。其中涉及的不只是避免分散注意力的投影和布置最亮的光照耀在雕像合适的部位。总体目的显然应该是再现雕刻家构思作品时所要求的照明，达到这个目的就需要对作品的成功具有极为敏感而又充分的欣赏水平。况且，遇到作品从北方运往南方或者从南方运往北方的情况，这个目的有时就不可能实现。

解释形式是一件异常复杂的事情。我们在构成形式时必须注意到空间不对称状态的结果。上与下有着不同于右与左的各自特性，而后者又不同于远离我们与靠近我们的特性。测量过的纵向距离在我们看来似乎和相等的横向距离并不相同。远离我们的一个相等距离和纵向距离及横向距离似乎都不相等。这些影响再次受到下述影响的修正，有时是加强，有时是减轻，后一种影响产生于

---

① 这个提法同样有说服力地适用于有些人的反复尝试，他们是想发现说明建筑物面积比例的公式。任何人只要对决定我们反应的各种因素的复杂性有一个充分概念，都不可能十分重视这些探究，尽管它们颇有意思。即使最乐观的心理学家也看不到对探究的结果作出解释的可能性。

② 托马斯(Havard Thomas)，不详。——译注

全然不同的一个来源，即视线沿着一定的线条望去时相对的难易程度。某些视线移动与另一些视线移动具有较大的或较小的相容性，它引起了造型艺术上被混淆地称之为节奏的许多东西。看到一定的线条我们便期望另一些线条，而我们期望的满足或落空则修正着我们的反应。当然，出人意想乃是艺术家可资凭借的一个明显的技巧。这里表象因素的介入作用是不可忽视的。由于许多可能出现的原因，其中所谓节奏因素特别值得注意，遇到困难的一个视线移动，人们就说它表示相对于一个同等然而更为容易的视线移动说来较远的一个距离。这仅仅是一个粗略的规则，因为还有其它的心理因素可能进来消除或者甚至扭转了这种影响；明确认识到视线移动困难就是例证。不过我们评判空间间距时的另外一个决定性条件是填补间距的均匀性。所以，两端之间画上影线的一英寸长的线条，通常比一根同等长度而未画影线的线条显得长一些，一个调整过比例的表面比平整的表面显得大一些。

心理因素有助于产生凭借想象构成的雕像空间，它不同于大理石占据的实际空间，这些例证足以表明，解释是极其错综复杂的，通过解释我们才初步入门，开始欣赏一具雕像。我们态度和情感上的充分反应完全取决于我们完成入门活动的情况。要有意识而又深思熟虑地分别作出这些解释当然是无法做到的。我们基本无法或者说不能直接控制的神经系统的排列为我们进行解释。由于神经系统的排列纵横交错，由此产生的效果，即想象中的雕像形式，就会因人而异，在同一个人身上也会因时而异，相去甚远。所以不妨认为，一具雕像要成为许多不同的人的相同经验的一个载体，这种希望是徒然的。然而有些化繁为简的处理却能别开生面。

我们已经看到，通过我们对可能出现的符号的精心选择，形式在一定限度之内是我们主观随意的产物。形式有所变化，我们感情和态度上进一步或更深一层的反应也随之变化。可是正如我们作

出的反应之中存在着吻合之处和相容之处一样，以绘画为例，有了一定的色彩，这些吻合相容的反应往往促使我们从某个范围可能调配的色彩中挑选出一种将使我们产生吻合（或和谐）的反应的色彩，对待形式同样如此。通过突出某些而非其它的符号，我们有可能构成大量不同的形式，从这些形式中，即使是短暂地固定某个形式的一个部分也往往会使我们在解释其余部分时有所偏颇，以致产生出跟那些已经发生作用的反应相和谐的反应，从而出现的各种解释之间的悬殊就大为缩小，从而，歪曲其余部分的解释的最初误解的危险也大为减少。

本章和前面一章一样，无非是旨在表明一些方法，心理学分析运用了这些方法可能对批评家有所助益，而且有助于消除错误想法。人们通常习惯提到形式时，仿佛它是客体的一个简单得不可分解的功效——对于那些想知道自己在做些什么的人说来，这种常规是令人沮丧的，因此对普通欣赏十分不利，一旦大家普遍地对这种情况有了进一层的理解，习惯提法也就变得无效了。领会之后，关于形式的影响仍然存在某些令人大惑不解的细节问题，这就说明了我们现在的谈论方式。或许这些问题最好和音乐联系起来考虑，诸门艺术中音乐是最纯粹讲究形式的。

第 二十 章

音乐理论的绝境

二十章的篇幅能否照明
那些吉光片羽，它们依然
在批评天地和要端指点迷津？

由于相当明显的理由，人们往往认为，音乐心理学远远落后于其它诸门艺术的心理学，它所陷入的绝境令人更为困惑，更为恼怒。可是在其它诸门艺术的理论方面，能够取得的那种进展，始终主要注重的是它们具有表现形象和于人有益的功能。在诗歌、绘画、建筑方面，也仍然存在令人茫然不解的问题，如同可以对音乐提出的任何难题一样。举例而言，在形式方面好的素体诗与坏的素体诗，愉悦的头韵与不快的头韵，谐音与不谐音，韵律成功与韵律失败，凡此种种，二者之间的区别何在?或以绘画而论，何以一定的形式激发起如此鲜明的情感及态度上的反应，而其它的形式，从几何图形来看与它们极其相似，却激发不起任何反应，抑或产生的只是困惑迷茫呢?何以色彩有其特有的反应，而且色彩的混合怎么会具有如此微妙却又如此确定的效果？建筑方面的空间和体积实际上影响我们的感情，道理何在？这些问题目前都缺乏答案，如同我们可以对音乐提出的问题缺乏答案一样；可是，在这些艺术门类中，出现的其它问题或多或少能够加以解答，而在音乐方面，有关

形式的效果的问题所占的比重是压倒一切的，这个事实在一定程度上使情况变得模糊费解了。

当然其中也涉及到其它效果。在标题音乐中，存在某种类似于绘事中的画面再现的成分；在歌剧和其它的音乐中，存在某种类似于戏剧行动的成分，余者类推。可是这些效果，尽管常常有助于总体音值，在音乐上却明显从属于它单单是声音的更加直接的影响。它们引起的种种难题跟绘画和诗歌方面的难题极其类似，所以不妨放弃分别论述的方法。然而，音乐中尤为强调的"纯形式"问题又产生了。

四十多年前，格尼[①]对音乐理论的状况作了如下的总结："当我们开始探讨实际形式，以及我们知道的最简单形式呈现出来的优点上的惊人差异的时候，音乐才能使得人们对其动态和排列的所有解释不攻自破。唯一能够想象的解释确实就是一种类比，而我们又并不知道哪里才能找到它。"[②] 几十年来所做的工作基本无所进展。令人十分钦佩的是，正如他所强调指出的那样，即便我们的研究限于某一个人的反应，对音乐效果所作的全部一般解释，都同样适用于效果显著与效果不佳的、令人痛苦的的与令人愉悦的、令人叹服的与令人惊骇的，毫无两样。有些形式既没有表现任何内容，也不以显而易见的方式有所助益，可它们仍对我们产生效果。总是有人尝试对这些效果加以解释，上面说的情况也能说明这些尝试。不论它们是目睹的还是耳闻的形式，不论它们是由音符还是由乐章组成的，是由时间的间隔还是由言语的形象组成的，其揆一也。

无论什么效果都无法推源于我们有可能加以利用的某种实际

① 格尼(Ivor Gurney，1890—1937)，英国音乐家、诗人。——译注

② 格尼《声音的力量》，第176页。

用途（就像我们用盘子来吃或用房子来居住一样），或者推源于对我们可能行动的方式的干预或威胁，或者推源于形式所再现的某个实际上引起我们兴趣的物体——所有这类的效果都必然是很难加以解释的。

然而，至于解释这些效果时的困难所有，并不存在丝毫神秘的东西。必要的事实恰巧又是超乎我们目前的观察能力之外的。它们属于我们迄今尚无探究方法的一个心理学分科。看来可能我们不得不假以时日，而且首先必须在精神病学方面取得长足的进展，然后才能够解答这些问题而使人有所获益。可是尽管这种现状或许令人十分遗憾，但并无任何道理说明可以凭空想象出独特的才能和终极的、无可分析的、无从界说的客观存在。某件东西无从分析，这种说法或许要么确定它是简简单单的，要么表白我们还不懂得怎样去分析它。音乐效果，类似于泛指的形式效果，仅仅就第二层含义而言是无法说明的。声称音乐效果就第一层含义而言是无法说明的，那便是一味故弄玄虚。举两个平行的情况来看，生意兴旺与风和日丽在不久以前还是不可言喻的，而且毫无疑问在诸多方面仍然是难以解说的。可是谁也不会侈言，这些天赐的福气要求我们在经济或气象事务中假设独特的*自成一类*的趋向。

可是习惯上形容"音乐才能"和泛指的诸门艺术的形式效果是*自成一类*的，除了学术上的迷惑不解之外，其中还有另一个原因。许多人认为，说某种精神活动是独特的，或*自成一类*的，那就无形中给予精神活动一个比较拔高的地位，否则就是承认精神活动复杂，或者太难进行实验，所以目前无法说明。在一定程度上，这是那种认为说明本身即带贬义意味的陈旧观点的绪余，只有那些在这一方面未受教育的人依然抱着这种观点。再则，对于"独特的"东西

的这种偏好也是产生于含义混淆，因为圣保罗教堂[1]也可以说是独特的。不过鼻子上猛遭一击后，"眼里直冒金星"的体验恰恰如同任何音乐欣赏的活动一样是"独特的"，并且同样具有人们或许以为是这类独特性所带来的任何拔高的品质。

形式中的每个要素都会激起一个极为错杂而又扩散性的反应，不论是音乐形式或任何其它形式。通常这种反应是最低一类的，不为内省所注意。因此除了感觉特点之外，单一的音符或统一的色彩对于大多数人几乎没有任何察觉得到的效果。当它和其它要素同时出现的时候，它们共同组成的形式可能在情感和态度方面具有突出的影响。倘若我们视之为效果的单纯总和问题，那么形式效果能够成为诸要素效果的产物看来就是不可能的，所以用虚假说明来编造"形式"的根本属性就是合乎常理而且轻而易举的了。不过稍微多具备一点心理学眼光就可看出，这些编造完全没有必要。精神活动的结果很少是顺理成章的。我们比较热切的经验并非像砖头砌墙一般，由不太热切的经验累积而成。积少成多的比喻是彻底误人视听的。力的分解这个比喻倒是贴切一些，可是即便这个比喻也并未充分体现精神的行为。每一个孤立状态的要素往往激起的单独反应是相互密切连贯的，就我们目前的认识而论，它们的结合在效果上是不可估量的。两个刺激因素由于一次时间或空间的间隔而分离开来的时候，只会相互抵消；而随着另一次的间隔又会产生一个效果，它远远超过了其中任何一个刺激因素单独产生的效果。而且结合反应在得到适当安排的时候，便可能具有不同于单独反应的另外一种性质。也许我们不妨试想一下在钟摆的不同时间间隔情况下冲动的效果。不过如同上面所提到的，这个比喻不足以说明问题，因为它过于简单。化学反应的复杂之处比较切

---

① 伦敦一著名大教堂。——译注

近我们需要表明的东西。巨量的潜能说不定由于条件上非常细微的变化而得到释放，这个情况比较合适地提示了刺激因素结合起来的时候所发生的情况。不过即便这个比喻也只是不够全面地体现了神经系统中相互作用的复杂性。只有通过揣测才能推度其活动。有一点可以肯定，它是我们所知道的最复杂最敏感的事物。

再者，刺激因素的安排上的细微变化产生了总体反应中无从预测而又希奇古怪的差异，人们根据神经系统的敏感特性就能加以充分的说明。认为"形式"存在奥秘之处，这无非是我们目前对其作用的本末不甚了了的结果。我们上文谈到一个形式的"要素"，可是实际上我们还并不了解这些要素是什么。举例而言，任何乐调显然是复杂的，尽管从音乐效果的角度来看，复杂的程度还是难以确定的。乐调包括音高，包括音品，在不同的乐器上演奏，特色便有所变化，有时人们把特色称之为音色。乐调的效果也随着它的响度和它的音量而变化。这就可能更为复杂得多。一个乐调与其它乐调的关系可能至少有三种类型：音高关系、和声关系和时间关系，三者都由于节奏而变得极为错综复杂。或许其中还涉及到其它的关系。这里对这些属性和关系进行细致的分析并无益处。从本书目前论旨来说，一大要端就在于，乐调及其可能存在的安排的这种异乎寻常的复杂性展示出冲动的消解、内在生命力丧失、冲突和均衡都有着巨大的活动范围。迄今发现的刺激因素与总体反应之间不变的对应之处寥寥无几，这是毫不足怪的。

脱离了所有的实际用途，脱离了所有的表现，凡是形式通过本身而对精神产生直接影响的地方，便会反复出现相同的态势。在绘画、雕塑、建筑、诗歌方面，我们都同样需要防止有些人会把特别的、独有的、玄奥的优点归之于形式本身。在每个领域中，形式的效果均产生于形式要素所激发的各种效果的相互作用（而不是增加）。空洞的思辨把"必要的和必然的关系"视为效果的来源，我们

尤其应该注意切莫流于这些无稽之谈。当然，在某个特定情况下，一定的关系，一定的安排，可能是必要的，这里指的是各种要素如果经过不同的处理就会产生迥然不同的结合效果。可是通常人们所声称的必要性并非指这层意义。它是形而上学意义上的必要性，其中所指的是某种绝对模糊的"逻辑必然性"，它是受到一些艺术批评家青睐的玩物。有些人是同时精通逻辑学和心理学的，在他们看来，表述这些关系时固定出现"逻辑的"这个术语，那就十分清楚地表明了没有道出任何确切的或经过充分思考的东西。一定的要素经过一定方式的安排，通常能够以一种独一无二的方式引入一定的进一层的要素，前提是旨在产生一定的总体效果，确确实实这种情况使艺术家的作品具有一定的"必然性"。可是总体效果是什么以及这个效果是否真正有价值，这还是有待思考的问题，而且这种必然性与先验推测的正确性毫不相干，无非是简单的因果关系问题。需要用盐才能把汤做得可口，盐"在逻辑上就成为必不可少的"，从这层意义上看它跟一幅画中的任何关系一样是必要的。价值并不在于对各种关系的正确性的有意识或下意识的领悟，而是在于总体的精神效果，因为这些关系是正确的（也就是说它们起着作用），所以它们才产生出这个效果。

第 二十一 章

交流理论

他们认为，肯定曾几何时，
我们是一片大陆的区域部分。[1]
——马修·阿诺德

关于交流的见解缺乏反思，甚至煞费苦心，其中故作玄虚之谈甚嚣尘上。一方面有些人是这样界说交流的：尽可能严格的转移意义上的经验实际转移——即一个便士能够从这个衣袋转移到那个衣袋的意思——而这些人就被导向极其荒诞的假说。布莱克有时似乎相信，一个单独的、相同的、认同的心态，被想象为一个存在或力量，能够忽而占据一个心灵，忽而占据另一个心灵，或者同时占据许多心灵。另外一些思想家则不大运用生动如画的方式，他们诉诸同样先验的想法，在说明交流问题时搬出了必要论。于是断言我们必须假定以下几点：人的心灵比我们一般所认为的更加广博；一个心灵的组成部分可能转而变成另一个心灵的组成部分；各个心灵相互渗透混为一片；甚至假定特殊的心灵不过是一种虚幻的现象，隐然的实在是一个心灵有许多侧面或方面。顺着这条思路就容易陷入迷津。对于所有好思辨的人说来，在其精神发展的某个阶

---

① 见马修·阿诺德《再致玛格丽特》一诗。——译注

段，也许都不可避免地出现一些不着边际的想法。唯一的摆脱办法就是在原来误入迷津之处寻找出路。

因为并未发生上述的交流，即界定为严格意义上的认同经验的转移或参与。这不是令人心碎的结论。实际上，关于经验的性质或条件的任何笼统理论都无法影响到经验的价值。因为价值先于一切说明。如果客观的经验转移或参与确实发生的话，我们当然就会迫不得已地接受某种先验说理论。然而上述情况并未发生[①]，所以假设它会发生的任何论点都无足轻重。

·切发生的交流表明，处于某些状态下，各自的心灵有着极其相似的经验。有些人无法接受这个看法，他们所以摈弃不是极据佐证，不是通过天地万物影响他们的方式，而是根据一厢情愿，这是由于相反见解影响到他们看待对手的态度。有些时刻任何人都可能希望反其道而行之；分离似乎是一个损失；陷于失调的时候，我们就觉得我们基本的隔绝状态是毁灭因素和欠缺之处。要接受这些事实并且根据它们来建立一个新颖而又比较完善的调节机制，这对于某些环境中所有敏感的人说来都是困难的。但是真实信念其实并不会剥夺任何人的任何价值，或许一切真实信念都不可能剥夺。毫无疑问存在着糟糕的系统化安排的一些可悲的个例，遇到这种情况，任何重新调节都是不可能的。一个虚假信念可能成为某些个人最为重要的活动的一个不可或缺的条件，他们缺少了它就会心神恍惚陷入错乱。许多宗教信仰都是如此；排除这类信仰未必

---

① 明显的心灵相通(telepathy，英国作家费·威·亨·迈尔斯创造的术语。一译传心术，指超感觉的思想传递。——译注)的极其奇特而又重要的现象，以及某些"触物占卜者"和"千里眼"的绝技，并不需要诸如转移或参与认同经验之类极端的手法，尽管可能要把我们关于心灵相互影响的方式的想法大大引伸一番。如果确实需要的话，用以往成功探究事物的唯一技术去探究上述手法的可能性还是渺茫的。根据任何"认同"或"参与"理论，交流成了一个不可言表而又无法抹去的奥秘。当然，可能周围发生的有好些怪事我们无从了解，可是讨论这类怪事并无益处。

导致任何损失，而且可能带来价值方面更大的收获，这样的说法并非是指不存在下述现象：某些个人的价值在排除信仰的过程中将被破坏。我们只是说适应性强的人将发现：在摈弃了自己的谬误之后，他们的绝大部分价值能够保存下来；他们损失的补偿和等价物是能够获得的；通过更好地适应他们所生活的客观世界，全套新颖的价值渐渐向他们开放。这就说明了人们历来信奉知识为万利之本的看法是有道理的。这个看法似乎应该加以确认。我们慢慢发现了，知识乃是取得最广泛、最稳固、最重要的价值的一个不可或缺的条件。

所以我们就从人们心灵自然的孤立和分离状态谈起。处于十分有利的境况下，心灵最佳状态的经验只能是相似的。我们要说的是，一个心灵对它的环境起到的作用足以影响另一个心灵，继而在第二个心灵中出现一种经验，它和第一个心灵中的经验是相像的，而且多少是由前者的经验所引起的，这种时候交流便发生了。交流显然是一件错综复杂的事情，至少在两个方面有程度之分。两个经验可能是或多或少相似的，第二个经验可能或多或少依赖于第一个经验。设若 A 和 B 一同走在大街上，A 碰了碰 B 说："高院首席法官在那儿。"在注视这位显要时，B 的经验只是偶然地依赖 A 的经验。可是假如 A 和高院首席法官见过面以后，向一位朋友描述一番，比如说见面是在波特兰的某个采石场，他朋友的经验就绝大部分要依赖他本人可能偶然遇见的个别法官留下的印象，而经验的其余部分就要根据 A 的描述而得到具体的特点。除非 A 具有非凡的描述才能，B 也有超凡敏锐的识别和接受能力，否则两人的经验至多是大致相符。他们可能完全做不到口径一致，而两人都未清楚地意识到这个事实。

一般而论，需要有长期的和各种各样的交往，相知有素，生活境况往往不相上下，总之要有共同经验的超常积累，这样人们在缺

少特殊的交际才能的情况下才能够进行交流，这种才能表现为有主动性和接受能力。即使具备了这样的才能，在困难的情形下，交流的成功取决于在多大程度上能够利用过去经验方面的相同之处。缺少这样的相同之处，交流是无法进行的。困难的情形是指以下两种：言者本人必须提供和掌握听者经验的一大部分起因；相应说来听者不得不力求抵制个人以往经验中并不相干的成分的侵扰。在A能够指明而B也能凝视的时候，问题有时是容易解决的；然而一个复杂的客体，如同众所周知的那样，比如说一处景色，其中有诸多不同的可选景物可能与不同的兴趣重点相符，那就无法用如此简单的方式去对待。有趣的特色比较突出的那些不太复杂的东西，例如有位先生做礼拜时睡着了，可能就通过比较信任的交流才略有提示，尽管在这种情形下一见如此情景还是可能有人觉得愤慨，有人则觉得好笑。

在困难的情形下，交流的载体势必就是复杂的。一个词语的效果随着把它置于其中的其它词语而变化。单独看来十分含糊的词语，置于适合的语境之中就变得明确了。通篇文字都是如此；任何成分的效果取决于和它同时出现的其它成分。即使在浅显的交流中，诸如单单辨认手写稿的字母之类涉及所到的交流中，这条原理也是至关重要的，而就最深奥的交流而言，韵文较之散文优越的道理也在于此，所以诗歌是远为复杂的载体。与画的原作相比之下，单色的复制品显得更加含糊不清，这是相似的例证。交流的*难度*是什么，这就取决于我们已经考虑过的问题。不应该把它同交流的内容的难度混为一谈，尽管二者往往互有联系。举例来说，某些非常困难的计算能够毫不费劲地进行交流。交流的*深度*同样未必与难度有联系。它是必要的反应上的完整程度的一个名称而已。重温一下第103页的图表便可廓清这个术语的用法。涉及到态度的交流要比单单有关所指内容的交流来得深刻。实际上抽象的和分析

的散文写得好坏，取决于它所牵扯的内容是否浅显。它必须避免激发情感，不然的话它必要的区别就会变得模糊不清。

第　二十二　章

诗人经验为其所用

> 由于他是诗人，所以他最灵慧，最幸福，最美好，这同样是无可置辩的；最伟大的诗人历来是品德上完美无瑕而又最具远见卓识的人，如果我们探究他们的内心生活，就会发现芸芸众生之中他们最为幸运。
>
> ——《诗辩》

特殊的交流才能，上文提及过，要么是主动的，要么是被动的，并非是特有的不可理喻的能力。我们可以根据以上谈到的活动来加以表述。运用经验上过去的相似之处，通过它们互为依存的效果而掌握这些要素，这样就构成了言者即主动的交流者的才能。明于辨别，善于意会，能够理顺过去经验的各种成分而又自如清晰地加以再现，掌握无关紧要的个人的琐事和小节，这样就构成了接受者的才能。我们现在可以比较细密地推究这些方面。

在所论双方的气质或品质形成中，有些有利和不利的特殊环境，不妨撇开不论。因此，胆量或气魄，进取精神，善意，没有过度的傲慢或自负，诚实，人性，褒义上的谦逊，幽默，宽容，健康，孔子所说的"君子"的特点，凡此种种都是进行交流的一般有利条件。但是我们假定这些条件是充分表现出来的，所以继而就来谈谈不太显

著而比较基本的条件。首先，我们列举的接受者所应有的一切条件也是艺术家所必需的条件。他尤其容易接受外界影响，而且对待这些影响时能够明辨是非。他的过人之处还在于自然而然地让所有这些印象悬而不决，并能轻松自如地让这些印象本身形成新的关系。大家发现，并往往指出了，艺术家或诗人与常人最大的差异在于：在个人经验的不同成分之间，他能够广泛地、巧妙地、自由地豁然贯通。"自然的一切形象全部展现于他的眼前，"德莱顿论莎士比亚时说得十分贴切，"而且他汲取形象时不是煞费周章，而是得心应手。"拥有过去并为我所用，正是这一点成了交流高手、诗人或艺术家的首要特点。

然而，不是单纯拥有，而是为我所用，这才是本质所在。很多人都长于记忆，时间无法从他们的记忆中抹去丝毫痕迹，可是他们极少从中有所获益。在进行交流时，一味重复的强记能力与其说是一个特长，不如说是一种无能，因为它使隐私和无关成分与本质成分的分割变得极其困难。过去成为一个整体重现于某些人的记忆中，在精神病院里可能会发现这样的人。

这里存在的问题并不是记忆力，不是指日期地点可以确定的过去经验这种比较严格含义的记忆，而是指自由的再现。能够更生一个经验并非是指记得它发生的时间地点和情景，而是仅仅指那个特有的心境可以为我所用。有些经验可以为我所用，有些经验则不然，遗憾的是其中的道理仍然是一个只能揣测的问题。根据大多数的论述来看，例如西蒙的论述，困难在于说明为什么我们过去所有的的经验并非始终可以更生。不过进行某些近似合理的揣测并不困难，而缺乏显证或确证并不应当妨碍我们进行这样的揣测，只要人们认识到是揣测。

一个经验在多大程度上可以更生，看来总是首先取决于兴趣、冲动，即经验的主动性。除非相似的兴趣重新产生，否则经验更生

看来总是困难的。原来的经验建立于若干冲动，只是通过这些冲动才产生了经验。我们甚至可以说，经验就是这些冲动。经验更生的首要件是与其中某些部分相似的冲动会发生。

精神病院的病人没完没了地全神贯注于相同片断经验的再度体验，他之所以如此（如果他果然如此的话），原因在于他极其严格地局限于可能出现的冲动范围，而不容其它的冲动介入。因此人们就说他能完完整整地重构过去。大部分经验更生都是扭曲走样的，因为只有某些原来的冲动得到重复，而新生的冲动又卷入进来，由此而来的便是新旧冲动参半。

经验方而涉及的冲动可能是大量的多种多样的，或者是少量的相似的。我们不妨假设，一个含有十分简单的冲动结构的经验往往只是在这些冲动再次处于相对的支配位置时才再现。与一个有着比较复杂的冲动结构的经验相比起来，和简单结构作用相当的其它经验的更生机会就会小些。可以重温第 14 章中所运用的实例说明：一个面越宽，部位就越多，多面体可以从较多的部分上固定于那个较宽的面。一个环境仅仅部分的恢复可能使整体恢复原状，这是心理学的一个首要原理，由于绝大多数冲动已经属于过去的诸多各种各样的整体，至于哪些整体实际上会重新出现，显然肯定存在着许多对抗。看来解决争端最为重要的因素是各个部分之间原有联系的性质。正如格式塔心理学的阐说者们近来所强调的，单纯原有联系的接近性或同时性相对说来没有力量支配经验更生。一条几何定理是默记还是理解，或者某个建筑是走马观花地研究还是朝夕目睹，不妨加以比较。

那么理解一个环境与比较常见的对它的反应，二者之间的差异又是什么呢？这是环境唤起的冲动的组织程度上的差异。这是系统组织化的复杂反应或井然有条的顺序反应与混乱一团的反应之间的差异。这里我们不可从过于专门化的含义上来对待“理解”，

不然，我们就会忽视在决定经验更生时这种差异的巨大重要性。我们习惯于人为地划分脑力的或理论的活动与非脑力的或情感上的精神活动的区别。根据此处所指的含义来理解一个环境，未必意味着对它进行反思、探究它的原理而且有意识地区别它的性质，而是指对它作出反应时视之为一个整体，并且前后贯穿，这样就使它的诸部分起到应有的作用，而且使它们在反应中具有适当的独立性。可以合乎情理地假设，在和比较混乱的经验相比之下，具有这种组织过的性质的经验有较大的更生机会，作为整体和各个部分也更便于为我所用。

昏昏欲睡的人与完全清醒的人，轻度麻醉的正常人与深度麻醉的病人，挨饿或发烧的人与健康的人，我们对二者的行为不妨进行对比。为了描述神经系统潜力方面的这些差异，标明生理功效的程度，海德博士不久前[①] 建议采用灵敏这个名词，为我们的符号系统增加了一个有用的术语。在高度的灵敏状态下，神经系统对刺激作出的是高度适应的、有所辨别的、井然有条的反应；在减弱的灵敏状态下，反应就会缺少辨别，而且也适应得不太自如。不论我们考虑的是切除大脑的准备状态，或是头脑完好的诗人，是最简单的不自觉动作，或是最高度自觉的行动，一个特定刺激环境中发生的情形是随着神经系统适当部分的灵敏性而变化的。至于经验更生的关键时刻，可以说得便于理解一些：高度灵敏的经验最有可能为人所用。在力求更生经验的时刻，各人的灵敏程度当然是一个同样或者更明显的重要因素。

因此，诗人经验如何非同一般地为其所用这个问题至少有了部分答案：那就是他在经历这个经验的时候，通过他非同一般的灵

---

① 亨利·海德《神经与精神能量的概念》，载《英国心理学杂志》，1923 年 10 月号，第 14 卷，第 126 页。

敏的作用，这个经验得到了非同一般的组织。各种联系对他说来已经确定了，而在普通人的心灵中这些联系从未产生，因为普通心灵在对待冲动时更加古板也更多排斥；正是通过这些原有的联系，诗人过去的大量经验在需要的时候就会无拘无碍地复苏重现。

相同的解释不妨换个说法来讲，为了保持自己态度的稳定鲜明，普通人在绝大多数场合迫不得已地压制环境可能唤起的大部分冲动。他无法加以组织，所以就只得置于不顾。处于相同的环境中，艺术家就能够接受大量的冲动而不会头脑不清。从而他随之而来的行为便容易引起沮丧、不快或妒忌，或者容易显得不可思议。特拉法尔加广场[1]的鸽子不断飞翔盘旋可能看起来与水池里水的颜色、演说者的口气声调、他的议论的倾向毫无关系。刺激作用的狭窄范围就是我们能够处理的一切，我们忽略了其余的东西。可是艺术家则不然，当他需要的时候，他就能左右逢源。

他容易陷人的各种危险，明摆着的不合逻辑，以及大量场合跟他合作、依靠他、预料他将做些什么的困难所在，这些都是显而易见的，人们往往也大做文章。同样明显的是他跟一些人外表上的相似之处，这些人精神混乱，缺乏组织，不具备选择能力，注意力不强而且分散。就本质而言他与此恰恰相反。

① 位于伦敦威斯敏斯特城，政治集会场所。——译注

原书缺页

(2)根据这种感觉的传达的或大或小的清晰度。

(3)根据艺术家的真诚,即艺术家本人传达感觉时所体验到的或大或小的力量。[①]"

他又补充道,"感染力不仅是艺术的一个确定标志,而且感染的程度也是衡量艺术价值的唯一标准。"这同我们已经探讨过的他的另一观点[②]莫名其妙地发生了矛盾。

如果我们注意到"感染的程度"是个极其含混的措辞,那么我们或许可以消除或者至少是缓解上述的矛盾。这个措辞可能无异于是指:

(一)可能受到感染的人数,

(二)在这些人的内心再现经验时它的完整性。

在此处这二者是至为相关的两层含义,托尔斯泰的阐说中包含了这两层含义。第一层含义把这个观点跟他关于艺术只有为所有的人所接受时才有价值可言的学说联系起来。然而,第二层含义却无法和这个观点调和起来,但是他抱定这一点是不容置疑的。他继而又说:"所传达的感觉越是独特,它对接受者所产生的影响越是强烈;接受者被转变的心境越是独特,他所获得的快感越大,从而也就更愿意而且更强烈地与之交融起来。"[③]

这显然是不经之谈。倘若托尔斯泰再经过一番深思,他就会

---

① 此处"感觉"一词,在托尔斯泰的《什么是艺术?》原文中均为"感情"。请参阅第54页译者按。——译注

② 参阅本书第9章的论述。——译注

③ 此处译文参照了莫德的英译本和中译本,增补了"他所获得的快感越大"一句。——译注

说，某些独特的经验是引人入胜的，而其吸引力多少得之于它们的奇异之处，它们的不同寻常的特性。但是许多不同寻常的独特的经验却不吸引人而且令人却步。消化不良者，心理分析爱好者，渔夫，高尔夫球运动员，他们往往有些极为超常的东西可以娓娓道来。我们避而不听恰恰是因为那些东西过于独特了。进而言之，许多经验是由于其希奇古怪才无法交流。

只有在共同兴趣被唤发起来的时候，传达的便利性和完整性才附丽于所交流的经验所具有的罕见奇异之处。有了这样一个限制条件，托尔斯泰的论调才明显是言之成理的。他居然强调这一点，那是他的真诚和坦率的一个表示。他的学说中有不少东西无非要否定独特的经验是艺术的适当主题。有些经验虽然独特，但是仍然属于人性的主流并且能为所有的人所接受，只要这些经验朝着正常的方向得到充分的良好发挥；另外一些经验的独特之处则在于反常、病态，或者怪异的和游移的专门化。托尔斯泰的着眼之处如果引向这个要点上，他就会对上述两种经验加以补充性的划分。他就会乐意在精神失常者中间分清类别，有些是趋于时尚的人，有些是知识分子，有些属于萎靡不振的有教养的阶层。

感染力的第二个条件更为重要，即感觉传达的或大或小的清晰度。如何达到清晰的传达恰恰是交流的症结所在。我们已经认识到这个问题在于共同经验的能够为人所用，在于通过一个合适的载体来吸取这些共同经验，在于出现无关的成分的情况下加以控制和排斥，凭借的是载体的错综性。

第三个条件则比较费解，即艺术家的真诚。托尔斯泰自己的解释只能令人一知半解。一个经验产生时的力量是指什么呢？当然经验可能具有极大的强烈程度而又不因此变得比较便于传达。举例而言，山上一道闪电，偏偏没有击中站在一处顶峰的人，形容顶峰上的闪电比形容从山谷看见的这道闪电更加困难。然而，托尔斯

泰所说的经验是艺术家在交流过程中唤起的经验，用华兹华斯谈诗歌来源的著名论述来说，“情感，和成为观照对象以前的那种感觉是同源的”，它然后“逐渐地被显现出来，它本身便存在于心灵之中”。华兹华斯说的是，在表达的时刻，所要交流的经验在交流者的心灵之中渐渐展开时要充实、稳定、清晰。滚滚而来的情感，伴随着一鳞半爪的少许意象、思想和初期的活动，这些都不是平常鲜见的，而把那一刻出现于心灵的东西信笔写来的过程才是一位想成为诗人的作家所能达到的全部造诣。

> 他身边堆满了几多胚胎，几多流产儿，
> 几多未来的颂诗和辍笔的剧本；[1]
> 胡言乱语突如其来，犹如飞跑的急先锋，
> 通过狂热和扭曲的头脑泄漏出来。

与他相对立的则是这样的诗人，“用理想的完美境界来形容的话，诗人使人的整个灵魂活跃起来……”。诗人的情感是“一种异乎寻常的感情状态与异乎寻常的条理；始终清醒的判断力和稳重的自持力与热忱和深沉的或炽热的感情”。[2] 柯尔律治的风范一贯如此，几乎是无意之间随口道出了极其宝贵的只语片言。创作之际心灵的整体性指的是着眼于本质，自由地参与唤起所有冲动的经验，不论是有意识的还是无意识的冲动，只要关乎那个经验，不要有压制或限制。如同我们已经认识到的那样，这种完整性或者说整体性乃是最高超的交流才能所必要的最难能可贵也是最为困难的条件。我们也认识到了心灵活动的方式，如果确实如此的话，毫无疑

---

① 蒲柏《群愚史诗》，第1卷，第120—124行。——译注

② 《文学生涯》，第2卷，第14章，第12页。

问心灵必然是那样活动的，虽然托尔斯泰对真诚所作的某些检验十分离奇，我们还是发现，托尔斯泰所指的真诚的意味再一次表明了，在比较幸运的境况下，他对批评理论所作的贡献或许就会十分伟大。

第　二十四　章

艺术家的正常状态

> 散文是一场从不间断的、温文尔雅的与诗歌的交战……每个抽象概念都想揶揄诗歌并且都希望以戏拟的声音吐露出来。
>
> ——《快乐的智慧》

如果诗人的过去经验为其所用是诗人的第一个特点，那么第二个特点我们不妨姑且称之为他的正常状态。在他的经验并不符合他与之进行交流的那些人的经验的情况下，交流就会失败。不过经验必须相互符合以及艺术家处于正常状态这两层含义需要加以仔细的探究。

在种族[①] 界限之内，或许在一定的极其普遍的类型[②] 范围以

① 种族差异的程度尤其难以估量。鉴于已经发生的大范围的混合现象，在单独看待即便是一种文化或传统的艺术时，这种差异程度可能具有巨大的意义。参阅弗·格·克鲁克桑克《我们中间的蒙古人》。

② 这些类型假如说必须予以承认的话，至今人们尚未给以令人满意的表述。举例来看，荣格所做的那类尝试存在的缺点通过下述事实便可说明：个人十分乐意而且十分自如地从"类型"转变到"类型"，此时是性格外向者，彼时是性格内向者，忽而是理性主义者，忽而又是直觉主义者。苏黎世学派固然否定这个事实，不过大多数的观察者则不然。指出这个事实并不是要忽视那些区别的不少有益之处。令人满意的分类法无疑是极其复杂的，或许形式的分类也是如此；属于 A 类型的个人在这些情况下是性格外向者，在那些情况下又是性格内向者，不一而足。

内，许多冲动是所有的人共有的。它们的刺激因素和它们产生的过程似乎千篇一律。与此同时存在着许多其它的冲动，它们则不是千篇一律的。我们难以举例说明，因为冲动的名目寥寥无几，可是听起来大同小异，而孤立使用的词语又是相当含糊的所谓刺激因素。设若我们有了充分的认识，那么就能按照普遍的统一性或稳定性的顺序来排列各种冲动。某些冲动始终不变，碰到相同场合便产生相同过程，世世代代如此，从史前时期直到当今之日。某些冲动的变化则如同时尚的变化一样。处于两个极端之间的是绝大多数；神经系统灵敏的时候，两个极端既不是非常固定的，也不是非常游移的；绝大数冲动由一个特定的刺激因素而引发，并且产生了它们原来的过程，因为其它冲动也是活跃的或者说刚刚活跃起来。

为了进行成功的交流，伴随着有效刺激因素的若干冲动必然是交流者所共有的，再则冲动相互修正的一般方式也必然是共同具有的。我们显然无法指望许多整个的环境和反应是共同的，这未必是指它们理应是共同的。在一定限度内，差别可以通过人们所说的想象力来克服。

关于想象力，毫无特别神秘之处。它丝毫不比精神活动的任何其它一种方式更加神奇。然而人们往往视之为一个奥秘来论述，所以我们自然就要谨慎地对待。至少可取的态度是避免降临于柯尔律治[1] 的某种命运，而且我们的表述将不带有神学意味。

假定有些冲动处于活跃状态，另外的冲动在没有通常它们需要的刺激因素的状况下被激发起来。这类活跃的冲动我称之为想象性的，不论形象是否出现，因为形象创造实质上根本不包含于批

① 《文学生涯》，第 13 章："初级的想象力我认为是一切人类知觉的活生生的力量和原动力，而且是无限的我存在这个创造的永恒活动在有限的心灵中的再现。"柯尔律治在这句话的上下文里给人的点滴启示看来已经使后来思考的人们为之倾倒。如何从其它方面来说明这些启示为何令人倾倒，则一直为人忽视。

评家所感兴趣的想象力之中。在所有的冲动都有其本身的刺激因素的时候,哪些另外的冲动被引入,这多少取决于哪些冲动原本是合在一起相济为用的,换言之,它们存在于非想象性的经验之中,而想象性的经验则由此脱胎而来。就这个因素卷入进来的范围而论,想象力不妨说是再现性的。而我们所注重的那种想象力,为了以示区别,不妨称之为形成性的。[①] 因为目前境况至少同样重要。在变化了的心情中,要记住处于某种强烈情感之下所发生的某个情景。它的方方面面的变异何其剧烈啊!对产生效果的冲动的选择范围改变了;冲动变形走样了,它们朝着不同的进程发展。想象力结构总是至少在相同程度上取决于目前发生的情况和过去发生的情况,不如说是往事,想象力结构是由此起源的。

这一事实说明了诸门艺术的许多十分奇妙的特色,它们的门类数目、它们的形成特性的有限性以及无个性、超然等等条件,凡此种种已经导致了有关诸如"审美"境界之类的大量混为一谈的探讨。在困难的交流中,艺术家必须寻找某种手段来充分控制接受者的一部分经验,以求想象力的发挥将由这一部分的经验来支配,而不是听其为重现的次要方面所左右,因为次要方面自然而然因人而异。所以,作为每门艺术的一个基础,就得发现一个超乎寻常的统一的冲动类型,它固定了框架,不妨这样说,而反应的其余部分则在框架之内演变。这些冲动属于最千篇一律的冲动,属于最接近于那些与它们的刺激因素有着一对一的相互关系的冲动,所有这一切我们都体验过的。

在诗歌中,有节奏韵律、音调或抑扬顿挫;在音乐中,有节拍、

---

① 柯尔律治关于想象力与幻想力的区别和我们这里所说的意思多少是相同的。不过他同时引入了价值考虑:想象力组合或融汇精神要素从而造成一定的有价值的心境,而幻想力则无非是无谓地搬弄这些要素。我们将推后到第32章讨论这个区别,其中将分别论述"想象力"这个术语的不同用法。

音高、音色和音调；在绘画中，有形式和色彩；在雕塑中，有体积和应力；在所有的各门艺术中，通常人们所说的形式要素就是刺激因素，不论是简单的或是复杂的，可以完全凭借它们来产生统一的反应。确实，这些反应不像本能反应那么千篇一律，比如打喷嚏或眨眼睛。可是即便这些反应也在相当程度上容易受到更高级的冲动的介入和修正。交流所必备的是这样的反应：它们是统一性的，充分多样化的，能够由按照人体规律对付得了的刺激因素激发起来来的。这三项必备条件说明了艺术门类数目有限而形式要素又具有如此重要意义的道理所在。

上述反应是骨架或脚手架，在上面或在其中交流所包含的冲动便得到了支撑。它们提供的是经验中目前的能够凭借的一个部分，它控制了其余部分，即想象力发挥中比较游移的含混的那一部分。就本身而论（虽然在批评界存在一种坚持相反看法的自然倾向），它们往往是很不充分的。正如我们已经认识到的，在艺术门类之间和内部，存在着一切程度的差异。

诗人的冲动必须符合读者的冲动这种流行见解现在就得到了适当的廓清。或许在艺术家中间，诗入处于最不利的位置，不过作为一种补偿，对他敞开的交流的广度和容量则是极大的，只要他能够克服困难。但是显而易见，他这一方面些微的怪僻将令人不堪，不论表现于他对节奏和文字语气所作的反应，还是表现于那些反应方式，它们支配和修正他的进一步反应，或者受到后者的修正。这个道理适用于一切艺术门类。有缺陷的或古怪的色彩识别力是众所周知的常见缺陷，它可能严重破坏一件艺术家的作品，即作为交流而言的作品，但未必造成他自己经验价值的任何欠缺。从理论上来看，个人有可能发挥自身的具有极高价值的心境，而同时自已的感受力又极其不同寻常，以致在他入看来荒唐可笑或无法理解。于是产生的问题在于哪一方面正确，是艺术家还是那些不理解他

的批评家。勇于创新的伟大艺术家和笨蛋同样产生了这种一再出现的两难境地，所以我们又要回到正常状态这个问题。

处于正常状态意味着保持一种标准，不过不是一种平均状态，因为事物是平均状态而且可能会保持下去。探究规范的性质或是推究谁是正常的，这就引出了关于价值的问题。艺术家背离平均状态，可是其他的人同样如此。然而，艺术家的背离正是我们关注其作品的理由之一，而其他人的背离则可能是我们不应该去关注的理由。那么决定一种背离是优点还是缺点的主要差异是什么呢？

以上提挈的价值理论表明了其中的某些差异。假如艺术家的冲动组织所达到的程度能够使他享有超过平均状态的更加充实的生命，而在它的组成冲动之间又较少不必要的介入，那么很明显我们最好应该变得更像艺术家，如果我们能够而且力尽所能的话。可是这里的先决条件，如果我们能够，却带来意义深远的后果。从政治上来看，依据蚂蚁和蜜蜂群的模式来组织公众或许更好一些，但是，由于这是无法做到的，是否我们应当努力这样做的问题便不会产生。同样，如果艺术家的组织[1] 极为古怪，结果连一般的近似都无法做到，或者说如果一般的近似会引起(不论什么人)的失大于得，那么无论其本身可能多么令人叹服，我们置于不顾是合乎道理的。这种情况假如确实发生的话，虽属例外，但是在理论上却不无教益。出类拔萃与供人仿效未必是同一回事，不过注意到以下的现象却颇有意思：平常普通的人所无法完整无损地模拟的心智能力几乎总是能够证明是有缺陷的；这些缺陷本身又是模拟的障碍。某些神秘主义诗人或许像任何诗人一样，可谓是这一方面的实例。诸

---

[1] 在这里的探讨中，有所裨益的是把艺术家作品中包含的个性与其中没有包含的个性的其它部分区别开来。我们此处注重的不是后者。

如伯麦[1]，布莱克，尼采，或《启示录》作者一类人物，无论他们的经验多么令人叹服，有些特点妨碍了大家参与他们的经验，成为交流的障碍，它们并非是其经验价值主要凭借的特点。正是布莱克个性中朦朦胧胧的那一部分使他显得无法理解，而不是比其他每个人组织得更好的那些部分。

说明令人叹服却十古怪的经验的罕见现象并不困难。芸芸众生都是同一棵树上的分枝，这个比喻说法就是那种经验最由微见著的形式。芸芸众生的天性大多相仿，他们在尘世的处境大同小异，以这个基础建立的冲动组织必然凭借这类相似的心理过程，因此绝不可能出现宽泛且又奏效的冲动变异。尽人皆知，我们往往易于夸大人们之间的差异。如果我们单独考察通常所谓的心灵，我们很可能以为人们的心灵相去霄壤；但是我们如果观察得细心一些，考虑到完整的人，举例来说，包括他的脊髓反射，把他的心灵仅仅视为他总体组织中最敏锐最发达的部分，那么我们就不会想要把他看成是差异很大的。固然人们在思维感受的方式上的确显得大相径庭。但是我们经过特殊演化而能察觉这些差别。再则，我们往往始终忽视环境上的差别，它们本来是能够说明行为上的差别的。我们竟然荒唐地假定，正在刺激我们的东西将以相同方式刺激他人，因为我们忘记了将要发生的一切取决于以前发生过的和内在正在发生的一切，而我们通常对此却不甚了了。

那么艺术家将不同于平均状态的各种方式，一般说来将以极大程度的相似之处为先决条件。这些方式将是在大多数人身上已经相当发达的组织的进一步演化。他的变异之处将局限于心灵中最新颖、最有可塑性、最不固定的部分，即重新组织最容易的那些部分。因此他的差异较之我们要说的诸如把怀疑患病的人与健康

[1] 伯麦(Jacob Boehme,1575—1624)，德国神秘主义哲学家。——译注

的人分隔开来的那些差异，就算不上多么严重的交流障碍。再则，只要这些方式需要重新组织，一般就存在充分的理由说明应该进行这种重新组织的道理。我们不可忘记的是，比较良好的组织是解除紧张最成功的方式，这是进化论里的一个有相关意义的事实。新的反应将比旧的反应更加有利更加成功地满足各种各样的欲望。

不过有利条件可能是局部化的或普遍性的，是次要性的又是主要性的。艺术家站在众多方向的十字路口。他的领先地位可能是而且经常是朝着这么一个方向：如果继续往下走的话，一般说来说会变得不利，尽管暂时会导致价值的增长。这个比喻固然不能充分说明问题。我们可以使之完善一些：用多种维度的多种形式来代替十字路口的说法。心灵朝着哪个方向发展以及哪些方向与之投合才是问题所在。存在着专长的诗人和通才的诗人，专长的诗人可能发展的方式与普遍的发展要么一致，要么不一致[①]，在判断他的作品价值时，这一层考虑至为重要。我们将在后面探讨这一点与他的作品永恒性的连带关系。

在任何时刻、任何境况里，都可能存在多种多样的态度。哪一种态度最好，这不仅取决于那些获得组织后的满足的冲动，而且取决于那个态度对于个人冲动组织的其余部分的影响。我们假如要确定哪一种态度最好，我们就理应考虑整个系统以及或许产生的所有可能的境况的所有可能性。由于我们无法做到这一步，而只能注意到对某些态度的十分明显的反对理由，所以我们如果能够避免那些一望而知是耗费的态度，我们就该心满意足了。

---

① 现代的爱尔兰诗派(即使在其全盛时期，在叶芝先生的诗篇中)或德拉·梅尔先生的精美诗作的一个弱点，可能就在于它的感受力的演变脱离了主流。正是这个弱点似乎使之成了二流诗歌，也就是说哈代先生的最佳作品或艾略特先生的《荒原》才是一流诗歌。(德拉·梅尔(Walter John De la Mare，1873—1956)，英国诗人、小说家。——译注)

诗人的正常状态应该从耗费的角度去估量。绝大多数的人类态度都是耗费的，有些达到了令人震惊的地步。心灵，就人们所能认识的范围而论，是耗费程度最小的，我们将它奉为一个规范或圭臬，而且在可能的情况下，我们都是在我们的相似经验这个程度上让心灵得到发挥。奉为规范的多半是无意识地一味根据偏好、根据喜悦的震惊，它是把受抑制的冲动释放为经过组织的自由后产生的。往往人的选择是错误的，而导致人的偏好的有利条件又过于局部化，最终造成损失，可以说这些损失是一下步即将出现的。

经验逐步地改正这类虚幻的偏好，不是通过反思——几乎所有的批评选择都是非反思性的、自发性的，如同某些人所言——而是通过对冲动的无意识的重新组织。我们极少改变我们的趣味，我们倒是发现它们受到改变。我们重温自己年轻时代喜悦得为之热泪滚滚的那些诗篇，便发现它们全是陈腐的辞令。我们的内心受到创伤，一触即痛，所以对已经发生的一切感到茫然。

当然，有些时候经验改正不了任何东西。可能并不存在什么需要改正的东西，或者需要改正的东西太多了。描写局部化的有利条件，从布赛民谣伤感痛心的激动之中可见一斑：

> 我有一朵玫瑰，泛白的，泛白的玫瑰，
> 　那是很久以前送给我的，
> 当时风儿寂静下来了，
> 　繁星黯然而又低沉。
> 玫瑰放在一本旧书里凋枯了，
> 　在一页页的白纸之间，
> 但是岁月无法使梦想黯然失色，
> 　今夜它又使我重温旧梦！

论它的魅力，描写局部化的有利条件可能使人抵挡不住；个性将不会放弃它，不论为了它的魅力放弃多么有价值的东西，或者失去了什么一闪而过的可能性，由于沉醉于迷人之处而没有瞥见到。

第 二十五 章

诗歌中的低劣品质

应该消除误会：我们已被艺术腐蚀！

——拉·科比西埃、索尼埃[①]

探讨诗歌中低劣品质的理论从来没有得到应有的研究，部分原因在于存在困难。除非我们仔细地将交流方面与价值方面区别开来，即便在二者相互联系的情况下，对待低劣艺术较之对待优秀艺术，我们更多地发现问题被掩盖起来了。有些时候艺术的低劣是由于交流存在缺陷，载体不起作用；有些时候则因为所交流的经验没有价值；还有些时候是由于这两层原因。或许最好是把低劣艺术的说法限于下述情况：真正的交流在相当大的程度上并未实现，所交流的内容并无价值，而把其它情况称为有缺陷的艺术。然而这却不是批评家们的通常的做法，所产生的经验使批评家感到不快的任何作品一般被称为低劣的，而不顾这个经验是否要对作品负那样的责任。让我们从探究有缺陷的交流的一个实例着手，所选择的这个例证之中原来的经验可能具有一些价值。

---

① 拉·科比西埃(1887－1965)，原名让耐雷，出生于瑞士，长期生活于巴黎，是建筑师、画家、作家。20年代初，他与画家奥尚方(笔名索尼埃)合作，在先锋派杂志《新精神》上发表了一些颇有影响的文章。——译注

池塘[1]

你还活着吗？
我触摸着你。
你像海鱼似的颤动。
我用鱼网将你覆盖。
你是什么鱼——有斑纹的？

我全文照搬，以免可能有失公允。在诗中我们看到能在作者与读者的经验之间起到中介作用的整个环节。确实，亚里士多德在不同的上下文里，由于不同的理由，断称一件艺术作品必须具有一定长度，我们在此可以沿用他的意见。致使这首诗无法产生效果的不仅在于载体的简短，而且在于它的简单。几乎在所在情况下，自由诗里舍弃韵律需要以长度为补偿。否则形式结构方面的诸多损失就导致了单薄和含混。即便像这首诗，其原来的经验大概是少量的，单薄的，一闪而过的，内容与形式的单纯符合也不足以交流。它在读者心中唤起的经验不够特殊。确实，一位诗人可能对他的读者提出无限的要求，最伟大的诗人提出最高的要求，不过所提的要求必须与诗人自身的贡献相称。读这首诗时读者要弥补其中的许多内容。假如这位诗人只是说“我去搜捕鳕鱼，鱼网钩住了池塘”，那么读者把付诸印刷的文字转变为一首诗的话，就仍然能够构成同等价值的一个经验，因为随之而来的内容几乎是不为作者所左右。

我们继而来看看交流成功的例证，而异议在于所交流的内容：

After the fierce midsummer all ablaze

[1] 作者为美国女诗人 H. D. (Hilda Doolittle)。——译注

Has burned itself to ashes and expires

In the intensity of its own fires,

Then come the mellow,mild,St Martin days

Crowned with the calm of peace,but sad with haze.

So after Love has led us,till he tires

Of his own throes and torments,and desires,

Comes large-eyed Friendship;with a restful gaze

He beckons us to follow,and across

Cool,verdant vales we wander free from care.

Is it a touch of frost lies in the air?

Why are we haunted with a sense of loss?

We do not wish the pain back,or the heat;

And yet,and yet,these days are incomplete.

(酷热的仲夏之后火辣辣的一切

俱已燃为灰烬并在自身剧烈的

火焰之中熄灭,

温暖和煦的小阳春日随后而来

渐入平和宁静的佳境,可是迷雾令人伤感。

同样爱情引导我们,直到他厌倦了

自身的剧痛、折磨和渴望

睁大双眼的友谊随后而来:带着静静的凝视

他示意我们步其后尘,穿越

清凉苍翠山谷我们无忧无虑徜徉。

莫非是迷漫于空气中的秋霜的侵袭?

我们何以摆脱不了失落感?

我们并不希望痛苦重来,或酷暑重来:

不过，不过，这些日子终是美中不足。）

至于这首诗的交流成功，那是不会存在疑问的。从作者埃拉·惠勒·威尔科克斯[1]的知名度，这首诗是其作品的一个受到好评的样本，以及读的时候并不知道作者名姓的那些受过良好教育的人作出的反应这两点来看，交流的成功是确切无疑的。这首诗维妙维肖地再现了作者的心境。对于为数众多的读者阶层来说，读完之后继之而来的是快感和叹服。解释可能就存在于把十分活跃的爱情——友谊的冲动组合与夏季——秋季的明喻引入的这样一个非常固定而又丰富的组合并列贯穿起来的那种抚慰的效果。作者心灵一时发现的态度是同时观照一对情境（爱情与友谊），而这对情境对于不少心灵来说要同时看待则特别困难。重音的规则性节奏，押韵词的呆板标记，描绘上的平淡无奇（"mellow, mild, St Martin";"cool verdant vales"），押头韵，结尾的陈腐，凡此种种都突出了终结性质的印象。躁动的精神得到了抚慰，诗中的主要问题之一就产生在显得仿佛不是问题，而只是一个自然过程，如果从一个极高的、无所不包的立场去看的话。

这种调和，这种满足，乃是大量优秀诗歌和大量低劣诗歌所同样共有的。但是它的价值则取决于由此发生的冲动组织的水平，取决于调和后的冲动是适当的或是不适当的。在这个实例中，有些人对于诗中涉及的夏季、秋季、爱情、友谊这四个主要系统的任何一个具备适当的冲动，但是他们没有得到满足。反之有些人则进行一定的约定俗成的、流于陈套的不良调节，诗中的魅力仅仅对他们发生作用。

这些陈套的约定俗成的态度的性质和来源具有巨大的意义。

---

① 威尔科克斯(Ella Wheeler Wilcox, 1850—1919)，美国女诗人。——译注

这些态度绝大部分要归之于暗示。十周岁以下的正常儿童大概不会抱有这些态度，或者至少它们之于他没有固定性或优越地位。但是随着普通反思能力的演变，随意直接搬弄经验的位置便为态度方面深思熟虑的组织所取代，这是一种笨拙而又粗糙的取代。一般人们所言的"想法"便产生了。一个孩子对友谊或夏季或是对他的国家的"想法"首先不是智力上的事，虽然名称总会显得含有智力意味。不如说那是根据一定的方式而非其它的方式行动的种种倾向的一个态度，或者一套态度。这时反思能力，除非是非常延续的和非常艰难的，往往固定了那个态度，方式是使人们停留于此，使我们脱离经验。在任何态度的演变过程中，存在着有相对较大稳定性的各个阶段，即静止点。当我们停留于这些阶段时，它们就变得越来越难通过，绝大多数人一生保持在各种不同的中间位置。

情感调节的这些阶段或水平，大体而论，看来不是由任何特殊的环境适应能力固定的，当然也不是由目前环境固定的，而是较多地由社会暗示和那些促使我们退出实际经验的意外情况固定的，而后者则是有可能进一步推动我们的唯一力量。当前低劣的文学，低劣的艺术、电影等等，在形成不成熟的而且实际不适用的对待绝大多数事物的态度时产生了头等重要的一个影响。哪些东西构成了一位漂亮姑娘或英俊青年，即使确定这样一件明显是自然而然的个人看法上的事情，多半也是由杂志封面和电影明星来决定的。诸门艺术对于社会的作用毕竟微乎其微，这种十分常见的看法仅仅表明人们对于低劣艺术的作用给予极少的重视。

态度方面的这些人为的固执眷恋所招致的损失是显而易见的。由于这些眷恋态度，平常的成人较之儿童品质更糟，因为未能更好地调节适应他的生存的各种可能性。甚至在最重大的事情上，从功能来看他无法面对事实：随心所欲他就只能面对虚构——由他自身的陈套反应所投射出来的虚构。

艺术家内在和外在的冲突就在于同这些陈套反应进行斗争，而通俗作家的胜利则在于利用了它们。任何组合这些普通想法的产物，只要达到了态度演变的应有水平或停留点，如果经过合适的宣传，肯定获得成功。所有艺术门类中的畅销作品都值得极其细致地研究，因为它们客观上示例说明了态度演变的最普通的水平。如果无法解释它们的广泛吸引力，无法言之有据地说明那些鄙视它们的人未必是自命行家的道理，任何批评理论都不是令人满意的。

人们一般不把批评家和销售经理视为同行，也不把诗人和广告代理商视为同行。确实，有些严肃的艺术家偶尔欲罢不能而从事广告设计。然而，他们的工作是否有利可图却令人怀疑。可是那些吸引人的文字作品则具有最为稳当的财源前景，它们是由十分能干的美国广告商来估价的，结果任何批评家都不可能高枕无忧地置于不顾。因为它们毫无疑问代表着那些作为读者对象的人们[1]的目前和未来的文学理想。它们受到检验的方式很少用以检验文学的其它形式，它们的效果受到内行人士的注视，而这些人的生计就取决于他们判断力的准确性，它们属于对趣味方面出现的情况所能获得的最佳指数。一旦能够表明一则广告可能有利可图而又不流于粗俗，批评就能像一门应用科学那样证明自身的合理存在。我们将在下文看到，通俗性与可能产生的高度价值在哪些条件下是可以兼而有之的。

比如说，反对我们本章引证的十四行诗最有力的理由在于：一个人玩赏这首诗的话，由于使他能够玩赏的那些反应经过了组织，

---

① 试看一则广告样品："勤于思考的人，有经商才能的人，抱着明确目的不远千里来到温布利*。他来追求知识，渴望扩大贸易，或是立志研究新的划时代的发明创造。"——《官方广告》。

* 温布利(Wembley)，属英格兰大伦敦外围的自治市布伦特。布伦特建市于1965年，由温布利和威尔斯登两地组成。——译注

因此受到阻碍而欣赏不了许多东西，而他如果能够欣赏它们的话，就会有所偏好。当然，我们不可忘记第22章探讨过的心理功效的变异表现为灵敏的程度。即便一位优秀的批评家，处于神经系统潜力的充分低潮时，有可能误认为这样一首十四行诗出自莎士比亚，或者不假思索地误认为出自罗塞蒂。不过一旦灵敏恢复的时候，他便会看出或者至少感觉到不同之处。问题在于一位处于高度灵敏状态的读者，如果全神贯注而且玩赏这一类的韵文，必然他的反应经过一定的组织之后，他将无法对诗歌作出反应。时间和大量各种各样的经验有可能充分地改变他，不过到了那时他就不会再玩赏这类韵文，他就不再会依然故我。

反应调节交错纵横难以言表，有关它们的不可兼容性的上述一类笼统说明自然势必无法做到确凿有据。理应加以探究的是具有交替个性而又不免陷入神游的具体个人。同样应该探究的是不伴随着灵敏性的变化的"体系突变"现象，如果这类现象发生的话。尽管如此还是有大量佐证表明上述说明言之有据。欣赏伟大的诗歌所必需的态度在演变过程中有各个阶段，所有经历过这些阶段的人的经验大概就是结论性的。

虽然人们能够以神经系统的错综复杂现象来回避对这首十四行诗的反对之词，可是仍然有充分的其它理由说明何以沉湎于这种性质的韵文的态度应该受到指责。这首诗读后产生的经验的价值不足挂齿，对此是不可能抱有疑问的。根据一种价值的快感理论，很可能会产生疑问，因为那些玩赏这首诗的人肯定俨然是从一个高层次去赏玩的。但是根据我们这里主张的理论，下述事实便可说明问题：有些人经历过玩赏《激情诗集》[1]的阶段，转向例如《英

---

[1] 威尔科克斯的主要诗集之一。——译注

诗精华》[1]的大部分篇什，而不会回到原来阶段。我们固然必须铭记在心的是，在进行这种终结性的检验之前，有些条件是应当得到满足的。一个人经历过除了啤酒之外从不饮酒的阶段进入了非喝白兰地不可的阶段，很少回过头来喝啤酒，这并不证明白兰地是较好的酒。它无非证明是更加有效的致醉饮料。在进行这种检验时，我们应该问清所讨论的是什么反应，就诗歌的情况而论，那些反应是如此纷然杂陈，如此代表着生活的所有活动，以致在那些已经公正地品味过这两类诗歌的人看来，实际普遍性的偏好是相同的(根据我们的观点来看)，正如一类诗歌在价值上胜于另一类诗歌。从带有普遍性的有学养的见解来看，济慈是比威尔科克斯更有水平的诗人，这也无异于说他的作品更有价值。

① 编者为英国评论家、诗人帕尔格雷夫(Francis Turner Palgrave，1824－1897)。——译注

第 二十六 章

判断与互有出入的读解

首相：误解——从它是一个误解来说
——纯粹为一个误解……

反对党领袖：就我这一方面来说抱着最大的善意，我发现自己对整个问题的领会远远不及过去……

——《泰晤士报》，1924 年 7 月 8 日

一首诗中的歧义，正如任何其它的交流出现的情况一样，可能是诗人的或者读者的过错。由于散漫的读解引起的歧义对于批评有着重要意义，如同对于其它学科一样，而且实际上更加棘手。存在着强烈的社会刺激而使人忽视它们。彼此谈话的时候，我们十有八九像十足的傻瓜一般假定：我们的读解是一致的，当我们意见分歧的时候，那是由于别的因素使然，发生相左的并非我们的经验，而是我们对它们的判断。由于这层缘故，有关艺术作品的绝大部分讨论就交流而言都是浪费时间。固然作为人们可能各自形成自己的看法的一个手段，那种讨论很有价值。

这些假定严重地掩盖了根本问题，给批评和批评理论的构建造成了无数的实际困难。进一步分析典型的情形是十分值得的。

华兹华斯《杜顿河》组诗的第五首十四行诗将提供一个便于说明问题的例证：

唯一的听者，杜顿河！微风拂拂
伴着你的泠泠清音，我听到阵阵
风声飘过阴暗苔藓和崎岖高地，
荒无人烟的不毛之地仿佛在呵斥
苍天的太阳！且慢，为了能让你
蔽日成荫，碧色桤木的绿叶叠翠
如织；梣木的茂盛枝干四处伸展；
白桦高高耸立，林立成行如银柱。
浓荫匝地的松林之中，你禁不住
拔地而起，这处简陋灰暗的村落；
红彤彤的娃娃们夏日里成天玩耍，
母亲的双眼无忧无虑地看着他们，
你开心的伙伴们——欢快犹如永在的五月
孤寂的大自然留在幼小的心灵。

有两位读者感到，正如他们所认为的那样，完全一致的看法是这首十四行诗逸乎凡响，尤其结尾美妙，然而过后不久他们却发现所读的是判断不同的诗篇。在一位读者看来，最后一句作如下的解释：孤寂的大自然，阴暗的苔藓和崎岖的地面，它们的沉郁氛围对于孩子们并无压抑的影响，尽管在生命的以后阶段或许会有影响。在另一位看来，读解此句时它的意思是：尽管这番景象或许十分荒芜沉郁，实际上那里孤寂的自然并无这样的品质，而不妨说是漂浮"在幼小的心灵欢快犹如永在的五月"。这两种读解，由于其效果取决于诗的上文，而且还彻底改变了结尾的节奏，产生的结果是在描

述两首不同的诗，这样说决非夸大其词。二者都没有反映华兹华斯的特色，虽然无疑第一种读解是可以为人接受的。

这个示例表明了或许是最为罕见的情形[①]，即关于价值的一致看法掩盖着所评价的经验方面客观存在的严重分歧。比较常见的情况是一致看法有着某种切实的来源，可以在经验的某种共同性质里发现。什么是这种共同性质则可能难以发现。它可能仅仅是节奏，或者某个用语的抑扬顿挫，或是一个事物指陈序列的形式。不过有些时候，如果它是比较明显的一个部分，例如描绘或比喻，意识到自已经验互有出入的有批评能力的读者之间的讨论，就会显示出共同性质。

另一个常见的情形可用关于《哈姆雷特》的一些著名论述作为例证。人们对哈姆雷特其人的性格和全剧情节抱着如此不同的想法，竟然照样对这个剧本的整体价值看法一致，当然姑且不论剧中的附带价值，这是奇特的现象。在评价这种一致看法时许多东西不可全信。从某些解释来看，对整体而言的剧本的称许肯定是言不由衷的。根据另一种把克劳狄斯视为英雄的解释，他的悲剧性弱点在于这样一个事实：他无端地怀疑疯狂的讨厌鬼哈姆雷特，这种长期痛苦的忍耐最终崩溃了，从而使这位高贵的君主大难临头，除了剧作者力透纸背确实值得嘉许之外，余者不足挂齿。但是虽然存在仁智之见，似乎有一点是肯定的：迥然不同的解释在优秀的批评家们看来终而产生了悲剧的同样独特的高度价值。道理就在于悲剧价值是一个普遍的而非具体的反应特性。正如汽车相撞和船只相撞是等同的撞击一样，冲动可能是各种各样的，而冲动的均衡则产生了悲剧的净化，只要冲动的相互关系是正确的。

各门艺术的价值中有许许多都具有这种普遍的性质。有些经

---

① 另一个例证参见布朗宁的《清晨别离》。

验产生于相关态度的形成之中，此外还有些经验则是由于某种态度的消除而产生的，因为那种态度成为妨害其它活动的障碍。从布莱克的“实话相告，我的撒旦，你无非是笨蛋一个”[1]，直至伏尔泰的“好的家长无所不能”，人们能够发现各种程度的此类作品。各个情形下，对于不同的人来说，各种冲动构成了妨碍性的态度，个中的具体冲动可能不一而足，这是无关紧要的。这种具体冲动经常有所变异，不过一旦态度不攻自破，人们就能够对效果形成共识。讽刺大师拉伯雷和《布法与白居谢》的作者福楼拜——便是这种驱魔手法的主要倡导者。

① 《大门的钥匙：致成为魔王的指责者》。

第 二十七 章

反应的层次与吸引力的广度

艺术并非流俗之物，更非'奢侈尤物'……艺术具有傲然的本质。

——拉·科比西埃、索尼埃

尚待探讨的是最为有趣的情形，其中表面的一致掩盖着实际的分歧，在这种情形中，一部作品引起若干不同层次的相同性质的有价值的反应。《麦克白》和其它任何剧本一样，是个很好的例证。这个剧本极其广泛的流行是由于这样一个事实：人们对剧中情境的粗俗反应相互融为一体，不如比较高雅的反应融合得那么浑然，但是却仍然多少体现了相同的方式。从衡量标准的一端来看，它是一部非常成功而又浅显易懂的双重格调的情节剧，从另一端来看，它又是一部特别玄奥微妙的悲剧，两端之间存在着各种各样的层面，它们产生了令人相当满意的结果。因此鉴别能力相差很大而且态度演变程度相差很大的人们能够不约而同地推崇这部作品。在多种层次上[①] 为人喜爱的这种可能性乃是伊丽莎白时代戏剧的一

① 当然，我们必须把这种性质的艺术与圣诞晚会或杂志一类的产品区别开来，后者的情况是作者为所有的人提供某种东西（是不同的东西而且是在不同的场合）。狄更斯的作品也许可以引以为例。

个公认的特色。《天路历程》、《鲁滨孙飘流记》、《格列佛游记》、英格兰和苏格兰民谣是其它的例证。这类作品的差异以及诸如多恩、弥尔顿、布莱克、兰多、斯丹达尔、亨利·詹姆斯、波德莱尔等人的作品引起了一些极有意义的批评问题。

有一种共同看法认为，有些时代人们非常坚决地认定，在和仅仅吸引一部分人的作品相比之下，一部作品如果吸引一切类别一切程度的人，便可由此证明它更加伟大更有价值。这种看法可能有混为一谈的一面。由于人们实际上程度不同，所产生的价值总和，也就是说这类作品产生的社会价值，自然也就越大。但是结果并不意味着在水平最高的读者看来最大的价值必定越大。比起仅仅吸引那些善于鉴别的人的作品，具有广泛吸引力的作品本身肯定是更加令人推崇的作品，这种共同的信念出自下述臆见：这种作品吸引着普天之下的人是出于相同理由，所以人们证明它触及了人性中具有实质性根本性的一面。但是任何处于判断位置的人，比如说某个有一定英语教学经验的人，都不会认定莎士比亚的吸引力是均质性的，这里姑举荦荦大端。不同的人出于截然不同的理由去阅读和观看相同的剧本。凡是遇到两人喝彩称道之处，我们往往会明知故犯地臆断两人的经验是相同的：假如第一个人的经验常常使第二个人感到厌恶，那么如果两人的先后交换一下，第一个人结果就变得不知所措，陷于茫然，迷惑不解。根据这种错误的臆见，就容易构建艺术关注人性的基本要素这种可怕的理论并且非难现代艺术是肤浅的。但是历来存在着这两种性质的作品，一种具有广泛的吸引力，一种只有特殊的吸引力。二者之间实际上存在哪些差异呢？

一种艺术使儿童不去玩耍，老人离开暖和的一隅壁炉，它显然是以最简单最原始的冲动形成它的态度，经过它的处理之后，不成熟的心灵能够把这些冲动交织成某种令人满足的结构，而比较成

熟的心灵则去粗取精、化简入繁，直至它们也许失去了它们与原先形式的所有相似之处，于是照样发现它们符合心灵的需要。另一种艺术的态度则是由下述冲动形成的：除非在一个具有非常善于调节的性质的个性之中，它们并未以任何有价值的方式成为浑然一体，而且这些冲动本身的性质仅为高度成熟的心灵或者有着特殊经验的心灵所具有。然而，最后这一点是可以区分的，它引起的问题将在下文进行讨论。

这两种方法显然各有所长。人们不禁假设，有着广泛吸引力的诗人的长处在于：所引起的冲动是普遍性的，人们一生都对它们发生兴趣，它们是经验的典型代表。而且这样的诗人的进一步长处或许还在于避免了某种危险的终结性。在许许多多层次上进行自身调节的那些冲动或许能够无限地如此调节下去。莎士比亚的创作超乎他的认识这个想法可能不无道理。确实，对亨利·詹姆斯的大量作品的一个严厉指责就是，举例而言，一旦读者成功地读完之后，他就无所事事。读者只能重复他的读解。经常存在着一个关键之处，经验的各个部分在此不谋而合，必要的态度也达到了，不可能有任何进一步的发展了。与之俱来的是读者的感觉：一切只得保持原状，别无其他选择，而在接触莎士比亚的大量作品时，我们感觉到任何一点都有可能是不同的，结果却是相同的。“不是煞费周章，而是得心应手。”①

不过这种情形有时仅仅合乎高明的诗人，不达到一定水平就不合口味。蒲柏或沃尔特·惠特曼则不然，举例而论，我们选择了两位彼此各异的作者，他们最佳时期的作品并未得到普遍的欣赏。而且作为这类诗人的一个起抗衡作用的特长，他们较大的自由性应该予以注意。或许 17 世纪戏剧衰落的主要原因（社会因素撇开

---

① 参见第 23 章。——译注

不论）在于能够用来吸引各个层次的最佳题材的枯竭。为了确保有足够的观众并能起到促进作用，戏剧必须产生广泛的吸引力；但是这种客观条件所强加于行动的各种限制非常严格。对于抒情诗来说就不存在类似的约束，最伟大的抒情诗往往只有高层次的吸引力，这是意味深长的。布莱克的《狂歌》、《凤凰和斑鸠》[①]、《潘神颂》[②]以及大部分伟大的十四行诗，都是说明问题的例证。

也没有充分的理由解释下述现象：有些冲动只是开始时在高度组织的和善于辨别的心灵形成有价值的态度，后来导致产生的态度居然较之其它态度价值更低或者说更加脆弱，更加固定而且更有终结性。我们不可过分受到莎士比亚这种孤证的影响。毕竟《李尔王》不是具有极大的通俗吸引力的一部作品，而莎士比亚作品中取之不尽者则首推这一部。

① 这首寓言哀歌据称出自莎士比亚，最先收入罗伯特·切斯特的诗集《爱情的殉葬品》。——译注

② 雪莱作品。——译注

第　二十八　章

现代诗的用典特性

嘻！嘻！不亦乐乎！
取媚当世尔曹为之：
塔利亚的猴谓之狨，
勒达的鹅谓之天鹅！

——无名氏

我们已经把以下二者区别开来：某些冲动包含于态度演变的各个阶段，它们的过程和结局自然随着每个阶段而变化，某些冲动则根本没有发生，除非出现于成熟的心灵之中。非数学头脑与数学头脑对一个公式的反应便表明了二者的差异。最主要的是运用了缺乏特殊经验便不能为人所用的反应，这一点缩小了艺术家交流的范围，并且产生了方家趣味与通俗趣味的鸿沟。

在抒情诗剧《希腊》第二首合唱曲第二节的中间数行节奏、语调、处理方式、韵律尽管未变，却突然失去了雪莱的特色。语调的洪亮，奇异和缓的顿挫，悠然婉顺的动态，属于五至十行：

他[①]眼中的凡夫模样

① 指基督。——译注

如灰蒙蒙的雾气
东方行星注入一片光明。
灾难，罪孽，奴役，相继而来，
犹如温和驯良的猎犬，
也不捕食，直至万物之主逃之夭夭。

这里的语调和动态与第一节中或以下援引的第二节十一行至结束的四行中的狂热、躁动、尖利和急骤形成了明显的对照：

穆罕默德的新月[①]
升起了，将会降落；
点缀在上天正午的不朽骄阳
十字架引导世世代代。[②]

这里的差异难以形容，或许只得借助于音乐符号。它就像两个声音的差异，尽管这几行诗的内容很有特色[③]，读者却感到不是雪莱而是某个其他的诗人在说话。在第三节即最后一节中，雪莱的处理手法变得明白无误了。相应的几行再次与上下几行形成明显的对照，具有相同的奇异转调：

如此短促，如此无力，如此干脆，
大地和大气的力量

---

① 新月是伊斯兰教的标志。——译注

② 传说罗马皇帝君士坦丁看到正午的太阳上有个十字架，便接受洗礼，改宗基督教。——译注

③ 参见《解放了的普罗米修斯》第1幕："环绕它们的空际光芒万丈，一如环绕星星的空际"；以及《生命的胜利》："正当沉寂的光辉透过层层迷雾从晨星洒落"。

便从伯利恒的昏星[①]消逝。
阿波罗神，潘神和爱神，
甚至奥林匹斯山的朱庇特神，
变得软弱了，因为致命的上帝怒视过诸神。

雪莱运用的这种方式或许在音乐中比较熟悉，而非在诗歌中，他是在作出对另一首诗[②]的回响，不妨说是借用了弥尔顿的声音，虽然没有照搬他的文辞，雪莱其实是在制作一篇音乐性的引文，把一篇金相玉质的妙品化为一个诗歌典故。

但是运用这种手法他就势必限制了能够充分欣赏他的作品的读者人数。

这类典故成了所有继承文学传统的诗人取材来源中规范正常的一个部分，易言之，即近世的绝大多数诗人都是以典入诗。它们往往并不能如此不落痕迹，而且诗篇结构中用典故的位置也有所变换。有些时候，例如在上面所举的例证中，读者方面不知出典无关紧要。熟悉《基督诞生早晨的圣歌》的读者就会作出比较充分的反应，而且对情境也有比较深刻的领会；但是，并不熟悉这首诗的读者则不会因此而把握不住《希腊》的任何主要部分。在另外一些情形中，读者的理解就受到严重影响。再举一首雪莱的诗就能示例说明这一点，从其本身来看也很有意思。《生命的胜利》中指引着生命战车的形影得到描绘，读者在很大程度上要借助另一处弥尔顿的诗句或者说是典故才能辨识：

① 昏星出现时便到了把羊群赶回羊圈的时候，故字面意为"回圈的星"。——译注

② 指弥尔顿的《基督诞生早晨的圣歌》，可对照其中第 6、8 两节，参阅本书第 17 章。——译注

一个形影[1]

坐在里面，恍如岁月改变容貌的人，
披着一件暗灰的连帽双层斗蓬，
在坟墓的阴影之中不断徜徊，
看似脑袋的上头一块乌云般的黑纱[2]
搭在上面……

大家知道，雪莱把他主要的人生哲学结晶般地化为一句名言："死亡是所有生者谓之生命的面纱"[3]。上文中所指的是地狱之门的指引者[4]，

看似他的脑袋[5]
宛如戴着国王的王冠，

要理解全诗，此处的用典不是附带性的或者无关紧要的。

探究典故问题时需要小心一些。运用和玩味典故的背后可能存在着良好和不良的动机。有那么一些人认为，熟谙文学使自己产生了高人一等的优越感，他们可谓微不足道。辨认典故的快感，其程度实际上要看典故难度或是否不落痕迹，本身并无多大价值，不可与文学或诗歌价值混为一谈。举例而言，熟悉《基督诞生早晨的圣歌》的读者接受了雪莱想要传达的一切意思，而同时却未曾注意

---

① 参阅《失乐园》，第2卷，第666至669行。——译注

② "看似脑袋"原文为"What seemed the head"，参看下文援引的弥尔顿原句。——译注

③ 《解放了的普罗米修斯》，第3幕，第3场，第113行。——译注

④ 《失乐园》，第2卷，第672行。——译注

⑤ 弥尔顿原文为"What seem'd his head"。——译注

到其中的典故，也就是说没有辨认出典故，这种情况是完全可能的。可是饱学之士经常忘记这种情况会发生。把辨认深奥用典的能力变为一个藉以评价文化修养的迂腐尺度，这是学者型的人过于热衷的一种变态。这一点是值得一提的，因为这种自命风雅的作风，大有渗透开来之势（或者说通过反射作用，如果人们以为这个比喻更为可取的话），无形中造成了大量虚假和畏怯现象，造成了对待文学的多种错误态度，造成了恼怒和压抑以至发展成讨厌并忽视诗歌的结果。对于作家和学究式批评家来说，运用典故几乎是同样容易落人的一个陷阱。它诱发的是虚假。它可能助长并且掩盖懈怠。一旦成为习性，它就是一个弊病。但是这些危险并不构成否定典故的理由，在诗歌中典故成为类似的取材来源是典型的，也占有适合的和无可非议的位置。

运用典故是诗歌把经验的要求和形式加以利用的最突出的方式，这些要素和形式不是与生俱来的，而是需要专门途径才能获得。而且它所产生的困难仅仅是普遍交流困难的一个特殊例子，对于未来诗歌而言，后者可能有增无减。近世的人的一切思想感情是根据经验评判的，而我们可以这样说，较之中古的人的经验，前者属于特殊的而且是个人所有的这种可能性就大得多。在极大的范围内中古人的绪余残留在今人身上，在这个问题上不应产生错误想法。那些有着多方面的浓厚兴趣的人，即根据我们的价值理论来看，他们的生命是十分有价值的那些人，也就是诗人为之写作而且根据对他们的吸引力而受评判的那些人，和以往的情况比较起来，他们势必以更加纷繁得多的要素去形成自己的心灵。而诗人呢，就他的机会均等而论，也同样是如此。所以，如果想以他的大多数读者无法 理解为理由而不许他运用他那些自然的和必然的典故，那是很苛刻的，事实上也是行不通的。作品费解并非他的缺点，而是社会结构的缺点。鉴于目前的状况和过去二百年变化所表明方向

的未来发展，极可能的情形是，诗人将更多地而非更少地运用典故，他们的作品也将越来越多地不仅凭借其它诗歌，而且凭借各种各样特殊的熟悉领域[1]。举例来说，许多最美好最具广泛意义的经验，因而也最宜于诗歌的那些经验，如今都是得之于高级研究的阅读材料。当然，这种情况毫无新鲜可言，一切都是多恩写作的年代已经开始出现的。困难来自这样一个事实：如今的研究比以往有了长足的进展。

① 一个非常有趣的当代例证便是我们前面提到过的艾略特先生的《荒原》，由此出现的问题或许比过去更加尖锐。大批批评家失去了耐性，他们颇有微词的是注释的出现和必要性，这就足以说明在典故这个问题上已是一片混乱。比较合理的抱怨是艾略特先生没有提供便于阐释的大量查检资料（见附录）。

第二十九章

永恒性为一条标准

渐入佳境

不祥的日食便和他的辉煌争衡。

——莎士比亚：《十四行诗·六十》

诗歌的永恒性是和上文密切关联的论题。正如偏重具有广泛的通俗吸引力的作品反映出偏见一样，偏重长存于世的作品也反映出另一种偏见，这种作品已经“经受了世纪的公论检验”，或者被认为可能经得起这种检验。两种偏见多少是由于批评上的畏怯造成的；如果我们胸无主见，就会姑且计算一下人数然后随波逐流。

可是跟价值毫不相干的环境有时决定了得以留传的作品，价值很大的作品往往由于这个根本的原因而不免夭折。它永无付梓之日，人们也就不闻不问。况且不朽往往是同样牢固地伴随着优秀作品和低劣作品。同诸如《海华沙之歌》[①]，或《黑猫》[②]、《洛纳·杜恩》[③]，或《希尔维特·波纳尔的罪行》[④]之类作品相比较，等而下之

① 美国诗人朗费罗的叙事诗。——译注
② 美国诗人、小说家坡的恐怖故事，作者自谓是得意之作。——译注
③ 英国小说家理·道·布莱克默的作品。——译注
④ 法国小说阿纳托尔·法朗士的作品。——译注

者可谓寥寥无几；选集里一些备受青睐的篇什①赫然入选是由于“劣质昭著”。

然而，把吸引力的持久不衰和一定的结构类型联系起来，其中自有道理，而且更加有趣的是，把一举成名和无法吸引此后的子孙后代联系起来看待。依赖现成态度的作品，在这些态度不复存在的时候便不能重新构成相似的态度，往往投合一代人所好，在后来抱有不同态度的世世代代的人看来，这是一个谜。但是从交流的永恒性这一视角来看，对于那些能够接触理会作品里的经验的人而言，上述不利条件未必说明作品缺乏价值。固然这种不利条件往往将会伴随价值低落，不过这种情形不一定一模一样。

某种艺术的永恒性已经时常成为不经之谈的一个藉口。人们一直认为，这种艺术体现不朽的本质，揭示特殊性质的“永存的”真理。但是处处都该避免这些弱化真理的臆想。它们并不是可以使人十分中肯地探讨问题的依据。艺术作品所由以产生的冲动有其统一性，这就足以说明它的永恒性。由于一时处于增强了的兴奋性状态，引起的冲动只是偶然地受到触发，凡是这种情况，我们就可以合理地预料没有多少永恒性可言。如同口头禅只会神差鬼使地流行个一年半载，因为某些态度由于现在的社会原因已经处于一触即发的调节状态，同样人们特殊的社会环境在更大范围和不太

---

① 例如《当可爱的女子屈从愚昧的时候》*，《赫拉克利特》**，《磨坊主的女儿》***，《亚历山大·塞尔科克》****，以及《云雀》*****（至少是其中最著名的几段）。

* 哥尔德斯密斯最有名的一首诗，见其小说《威尔菲尔德的牧师》第 24 章。——译注

** 英国诗人和古典文学家威·约·科里(1823—1892)的译作。——译注

*** 丁尼生的代表作之一。——译注

**** 威廉·柯珀的作品。——译注

***** 雪莱的名篇。——译注

突出的程度上往往为艺术作品提供了各种机会，而在其它一些时候，它们却是很不充分的刺激因素。在十分重要的和无关紧要的事情上，都存在着时尚，但是艺术家要想从中获益通常就意味着放弃永恒性。在上述状况下，交流越是容易，过时的危险性也就越大。

许多过去时代的伟大艺术实际上过时了，其范围远远超乎某些批评家们的侈言，他们忘记了自己在其批评方面带来了一套何等专门的旁证博引的参考资料。《神曲》就是一个代表性的例证。一些学养有素的读者能够运用想象再现阿奎那的世界观，以及对待妇女和贞操的某些态度，它们甚至更加无从接触和理会，对于这类读者来说确乎根本不存在过时问题。但是大多数无人问津的诗篇确实落入如此境地。一般面论，客观的过时现象并非价值不高的一个标记，而仅仅是运用特殊环境进行交流的标记。一部作品反映和概括它的时代和阶段并且渗透其中，这并不是认定它价值不高的一个理由，不过首先是这种渗透限制了作品吸引力的延续时间，一部作品只有在方法上避免标语类型，凭借可能保持稳定的那些要素，比如形式要素，这样才能逃脱时间的影响。但丁为人忽视的现象只是间接地由于他在当今之世湮没不彰所造成的；通过其形式的一面，他仍然一如既往地能够为人接触和理会。不满足于一知半解的读者需要付出努力，这就说明了甚至学究型的人也极少阅读但丁的缘故。他的作品能够翻译过来的一面，即内容，恰恰现在和将来都无兴趣可言，同时也就最难于理解。

第 三十 章

一首诗的定义

> 人们吸收了他们发现邻里之间运用的词语，可能看起来他们对这些词语表示的意义并非无知，他们运用起来自以为然，而不多动脑筋去推敲某种固定意义……总之是要使这些人从错误中自拔出来，他们胸无定见，犹如把一个游民从他的住房撵走，他没有定居的住处。我看就是这样，每人可以根据自己或者他人的情况来观察是否确实如此。
>
> ——洛克①

把前面章节论述的一些结果集中起来，根据从事实践的批评家的观点加以探究，这样可能有所助益。或许最为突出的便是想望把一部艺术作品的交流方面与价值方面清楚地区别开来。我们可能根据其中之一或这两层理由称赞或指责一部作品，可是如果因它作为一个交流载体彻底失败了，我们就否定它的价值，那么，至少可以说我们的立场不恰当。

不过，可能有人会说，这样的作品在我们看来就没有价值，而

① 约翰·洛克，《人类理解论》，第 3 卷，第 10 章，第 4 节。——译注

我们批评所要求或者说理应要求判断的正是我们眼中的作品有无价值。然而，要答复这样的论调就无异于放弃批评家的责任。一位批评家起码为了自身和像他一样的人们而关注事物的价值。否则他的批评就是十足的自传。而且任何值得重视的批评家都对自己提出进一步的要求，要求保持神智清明。要有代表性并且反映属于某类并以某种方式演变的一颗心灵中所发生的活动，只有在这样的前提下，他的判断才具有普遍意义。低劣批评家的用处有时不下于优秀批评家的用处，不过这只是因为我们能够从他们的反应中悟出其他人大概会有什么反应。

我们应该区别标准或正规的批评与古怪或乖张的批评。作为批评家而论，兰姆或柯尔律治远远没有达到正规程度；他们却依然给人以异常丰富的启发。即便在极有启示性质的时候，他们的反应也常常是古怪的。遇到这类情形，我们并不把他们奉为自己努力企及的标准，我们也不力求和他们的所见完全吻合。相反，我们要作为手段加以利用，从而以判然不同的处理方式去对待他们独特而乖张地加以解释的那些作品。

个人或癖好性判断与规范性判断的区别有时为人忽视。一位批评家应该经常能够持之有故地说，“我并不喜欢这个，不过我知道它是优秀的”，“我喜欢这个而又加以指责”；“这是它对我产生的影响，这种判然不同的影响正是它应该产生的影响。”由于显而易见的原因，批评家极少发表这样的论调。称道者实际上反感但却又称道一部作品，许多人就会认为这种褒扬是不道德的。这是思想混乱。任何诚实的读者心里都十分明白：他的鉴赏力在哪些要点上遭到扭曲，在哪些要点和哪些方面他无法成为一个正规的批评家。在对一部作品的价值作出判断的时候，他有责任对这些方方面面加以考虑。他的批评家等次至少在同样程度上取决于以下两点：他具有排斥这些个人特点的能力以及在他实际反应的任何假说上无懈

可击。

我们以上所考虑的那些情形是，载体充分合乎需要，批评家有充分的代表性而且谨慎地力求使反应成为一首诗的价值的有效指数。但是这类情形相对说来是鲜见的。误导我们的是任何一门并非十分重沓粗鲁的语言都会助长的迷信观念：存在着某种客观性的东西，这首诗，所有的读者都可以接触并且作出判断。我们自然而然地谈论诗篇（还有画作等等）的方式使得任何人都无法发现我们正在谈论的究竟是什么。易言之，大部分批评论述首先是诉诸感情的，仅仅伴以极其笼统而且是四重性的一种歧义性质的所指意义。我们可能是在谈论艺术家的经验，是相关的经验，或者在谈论某个可以确定是合格的读者的经验，或者在谈论一个理想而完美的读者可能产生的经验，或者在谈论我们自身的客观经验。绝大多数情形下上述四重所指意义在性质上是不同的。交流或许决不是完美的，因此第一种和最后一种经验将存在差异。第二和第三两种经验也存在差异，不同于其它的经验，而且相互之间也有所不同，第三种经验是我们应当不受限制地去体验的，或者说是我们有可能亲身经历的最好的经验，而第二种则无非是我们应当根据客观情况去体验的，或者说是我们能够期望的最好的经验。

这些可能的经验都是一首诗的定义，我们采纳其中哪一种呢？这个问题只能酌情而定；不过决定起来却绝非易事。最通常的做法是指这首诗意味着第一或最后一种经验，或者由于忘记了交流是什么，把二者混为一谈。最后一种经验涉及前页中表示异议的个人判断，并且它的进一步的不利之处在于，就每一首十四行诗而论，有多少读者就有多少不同的诗。比如 A 和 B，自以为是在讨论《威

斯敏斯特桥》[1]，不知不觉是在讨论两种不同的东西。出于某些考虑，为了摆脱一些曲解，姑且以下面的方式来界定一首诗，可以便当一些。

把一首诗界定为艺术家的经验是较好的解答方式。但是根据这个定义来看并不解决问题，因为除了艺术家之外任何人都没有那个经验。我们应该灵活一些。我们不能把任何单独的经验作为一首诗来看待；我们倒是应该具有或多或少相似的一个经验类别。我们不妨这样对待：《威斯敏斯特桥》并非是指一个世纪之前的某天清晨促使华兹华斯形诸笔墨的那个客观经验，而是指由一切客观经验组成的那个类别，他的诗句触发了那类经验，它们在一定限度内与那个经验并无差别。那么凡是有过一次包括于那个类别的经验的人，我们都可以说他已经读过这首诗。这个类别中允许存在的变异范围(当然)需要进行十分细心的审视。充分地琢磨经验的变异范围并且制定一个简要正式的诗篇定义，这对于任何一位具有心理学知识的文学逻辑学家都是一项有趣而又有益的工作。这些经验肯定显然是包括读解那些在节奏和音调上有着相当密切的对应关系的文字。音高差异无关紧要，只要保持了音高关系。不妨允许意象在其感觉方面变化无穷，但在其它方面受到严格限制。要是读者浏览过第16章中提供的诗歌经验图表，并且思考一下在哪些方面他和他的朋友们的经验一致，如果他们能够超然地提到这些经验，仿佛他们是同一个人似的，而又没有混淆或者曲解，那么他将看出一首诗的详细定义将会是什么性质的东西。

尽管可能看起来奇怪复杂，然而这却是最为方便的，其实这是界定一首诗的唯一可行的方式。也就是说，作为一个经验类别，这

---

① 华兹华斯十四行诗中的名篇，全题为《1802年9月3日作于威斯敏斯特桥》。——译注

些经验在任何性质上并无超乎一定的量的差别，就每个性质来说这些经验不同于一个标准经验。在沉思完成的作品的时候，我们可以把诗人的有关经验作为这种标准经验。[①]

凡是在这种程度上近似标准经验的人将能够判断这首诗，而且他的意见也将是关于包括在这个类别之内的某种经验。从而我们便获得了我们所要求的一种意义，即我们可以说一位批评家还没有读懂或者说他是误读了这首诗。从这层意义上看，未被识破的读解失败是极其常见的。

可能看起来，这种学究作风的爆发有其合理的一面，即突出地显露了批评理论落后的一个原因。倘若一首诗的定义是一件如此困难重重而又错综复杂的事情，那么可以预料得到，关于作为判断诗歌依据的种种原则的探讨也会陷于混乱。批评家们几乎未曾扪心自问过他们在做些什么，或者他们是在什么条件下工作。确实，对于批评家困境的认识不一定必须公开表露出来才会产生效果，但是具有大量文坛论争经验的人大多不会低估这种认识为人漠视的程度，或者这种忽略态度随之而来的种种后果。前面几章的论述不外乎是想提供一些有关问题的例证以及解决它们的方法的例证，如果明确地认识到批评界的局面，就会承认存在着这些问题。

① 即使这种情况下还是出现疑难，比如说诗人可能莫名其妙地感到不满意。柯尔律治认为《忽必烈汗》无非是“一次心理上的好奇”而并无诗歌优点，不妨说他的想法多少有些道理。如果他对这首诗感到满意的话，那么我们恐怕就得把他的梦境经验作为我们的标准了。

第 三十一 章

艺术、游戏、文明

现在是建设的时间，不是打趣的时间。

——拉·科比西埃—索尼埃

我们从诸门艺术中探求的经验价值并非存在于意识片刻的出神入化，而这是我们一再强调的；一组互不相关的神迷心态的说法并不足以说明问题。这种说法的不足之处进一步证明了价值理论以及价值所凭借的精神方面的理论是有缺陷的。我们现在应该考虑的是，运用上文表明的价值理论和关于精神活动以及交流的大体概述，有可能作出哪些比较宽泛的解释。至少一定的范围已经明确。诸门艺术都有重要意义，良好趣味和健全批评不是移植于一种独立文明的单纯奢侈、无谓赘疣，现在关于这两点的道理能够说些什么呢？

前面已经提出了或多或少恰当的若干说法，每个说法都有几分意思，不过需要谨慎的阐释。我们已经谈到过，诸门艺术都是交流经验，而且产生多数人易于理解的心态，否则这些心态便只可能为少数人理解。不妨再补充一点：诸门艺术也是一个手段，经验藉此而呈现于艺术家的心灵之中，否则这些经验便永远不会产生。艺术既是培养普通的生命过程中难以达到的镇定自持和心神贯注的一个契机，又是人类努力可能借以获得类似于科学的延续性——

不过较此更加微妙的一种延续性的手段，因此研究和实践诸门艺术便能够使艺术家产生激剧增长的力量，保护他不至于精力分散，或许这是他最大的危险。这些说法都有道理，但是并未深入到问题的根源。

于是人们始终再次强调艺术的教育方面，有些时候强调的方式致使艺术适得其反。寻求"寓意"——典型的兴趣在于发现《麦克白》的道德教训是"诚实是上策"[1]。《奥瑟罗》给人们的劝告是"三思而后行"[2]，《哈姆雷特》或许是提供了"拖延是时间的盗贼"[3]的证据，或者《李尔王》表明了"你的罪孽将让你受到报应[4]"[5]，在雪莱作品中发现的是规劝人们向往理想主义，在布朗宁作品中发现的是对灰心的人的安慰和对某种未来生活的信心；但是在多恩或济慈的作品中则没有"寓意"——这种解释方法可以借用"人生的批评"[6]的说法，虽然在极小的程度上是正确的，但是可能比起那些完全古怪的理论为害更大，"为艺术而艺术"论是后者的一个例子，前面我们已经重点谈过了。

尽管如此，诸门艺术的教育影响仍是渗透一切的，不过是通过比较隐蔽的方式。我们估量这种影响时不可忽视低劣艺术。一位19世纪的小说家这样写道："假如我公开说大部分上层和中产阶级的子弟主要是通过他们所读的小说来接受道德教诲，那么人家就会说我荒唐地坚持我本人的博爱力量。做母亲的无疑会想到她们自己的谆谆教诲；做父亲的则想到他们以身作则；优秀的学堂师

---

① 英国古谚。——译注

② 源出英国诗人塞缪尔·勃特勒的讽刺诗《休迪布拉斯》。——译注

③ 源出英国诗人爱德华·扬格的名篇《夜思》。——译注

④ 源出《圣经·民数记·32·23》。——译注

⑤ 即使柯尔律治也未能免于这种缺点。参见他关于葛罗斯特这个角色的评论。

⑥ 马修·阿诺德的批评宗旨。——译注

长又会想到他们的教导。具有这样的母亲，父亲，师长，岂不是国泰民安！但是小说家却潜移默化，比父亲更亲近，比师长更亲近，几乎比母亲都更亲近。他是天赐的引路人，是这个年少的女学生为自己选择的家庭教师。她就寝时随他而去，对任何一课都不怀疑……在书中教会她怎样学习恋爱；怎样在恋人出现的时候去接待他；她应当在满足快乐时走得多远；为什么她应当矜持一点而不可立刻投入这种新的乐趣。”

艺术也是以比较间接的方式发挥着影响。我们必须记住，归之于艺术作品的经验与通过它而得到修正的后来的行为经验之间，未必存在着分辨得出的联系或相似之处。如果没有这种相似之处，艺术的影响就可能易遭忽视或否认。凡是在比较伟大的作家所预料的辨别能力和协调能力的水平上反复体验过各种经验的人，处于充分“灵敏”状态的时候，都不会满足于普通的粗俗行止，虽然讲究人欲的人当然可能把这些优越的反应置于不顾。反之，如果对德尔小姐[①]、巴勒斯先生[②]、威尔科克斯夫人[③]或哈钦森先生[④]抱着热切而又“灵敏的”享受态度，处于不被怀疑或嘲讽性沉思的乐趣所触动的时候，可能结果不仅是接受普通生活的平庸事物，而且导致了冲动的模糊和混淆以及范围极广的价值丧失。

上述意见甚至更加明显地适用于电影。人们不太模仿他们从银幕上看到的或从畅销书里读到的东西。即使他们模仿的话，也没有多大关系。此类效果总会清楚地显露出来，而且危害总能对付得

---

① 德尔小姐(Ethel Mary Dell，1881—1939)，英国小说家。主要写浪漫小说，作品包括《沙漠之灯》、《名誉的祭坛》等。——译注

② 巴勒斯(Edgar Rice Burroughs，1875—1950)，美国小说家。他写的泰山故事闻名天下，代表作为《人猿泰山》。——译注

③ 见第25章及译注——译注

④ 哈钦森(Arthur Stuart-Menteth Hutchinson，1879—1971)，小说家，出生于印度。作品主要有《如果冬天来到》。——译注

了。它们相反易于养成陈套态度和刻板思想，即导演们的态度和思想；迅速地通过一种本身导致粗俗而非敏锐的处理的媒体便能把这些态度和思想“传送过去”。即便一位优秀戏剧家的作品也往往是比一位相等水平的小说家的作品来得粗劣。他不得不更加迅速地、而且以一种更为显明的方式去产生他的效果。由于这种不足之处电影较之舞台损失更大。电影具有的弥补性有利条件在于它对观众提出更大的要求，不过至今能够利用它们的导演寥寥无几。因此“影迷”渐渐熟悉的那些思想和态度往往很不得体而又不适用于生活。和导演的心智相关联的其它原因提高了电影效果。

危险并不在于女学生有时受到电影煽动而把左轮手枪对准出租车司机，而是主要在于那些更加隐约得多并且比较潜移默化的影响。大部分电影确实是更多地宜于儿童而非成人，其实受到电影损害的恰恰是成人。如果劲头十足完全投入地享受和涉足那些在构造上像一般超级影片那样粗俗的经验，那么任何人都会出现一种冲动组织紊乱，它的影响反映于日常生活。属于粗鄙的初等类型的间接经验正在很大程度上取代普通生活，由此构成的威胁尚未被人认识。有种错误理论认为“审美”经验与普通经验是割裂的，而且互无联系，如果说这种谬论阻碍人们理解诸门艺术的价值，那么它同时也致使人们认识不到艺术的危险。

有些人力求在生活的整个结构中为艺术找到一个位置，他们经常利用了游戏这个概念。谷鲁斯和赫伯特·斯宾塞是游戏论的著名倡导者。正如看待诸多其它美学教条一样，艺术是一种游戏形式的见解可能表明的要么是极其肤浅的看法，要么是极其透辟的看法。具体含义取决于所抱的游戏概念。原先这个看法是和生存价值论连带产生的。他们认为，艺术没有多少性质显明的实用价值，因此必须寻找某种间接的手段，通过它才能认为艺术有所裨益。或许和游戏一样，艺术是无害地排遣剩余精力的一个手段。当

游戏本身的价值问题受到严肃的抨击的时候，有人作出了一个比较有益的贡献。这时绝大部分游戏形式巨大的实际功用变得显而易见了。从特性来看游戏是对冲动的预备性组织和发挥。游戏可能很容易变得过于狭隘地专门化了，而活跃的冲动则可能永远得不到"认真的"运用。尽管如此，由于我们目前理解了神经系统表面看来判然不同的活动之间惊人隐秘的相互作用，所以可能无须过于强调游戏的重要性。

有许多人类活动对于文明人说来已经不再是必要的或者是可能的了，这种情况可能是幸事也可能是不幸。不过完全中断则可能导致严重的精神紊乱。因为从治疗某些紊乱现象来说，游戏可以作为一个机会。自然就有人提出了下述的看法：艺术在某些情形下通过辗转获得的经验而提供了一个类似的出路，哈夫洛克·埃利斯[①]的观点引人注意。"我们失去了祭神狂欢，但是我们有艺术取而代之。"[②] 如果我们并不过分引申"升华"理论，或者并不力求把与此无关的工作纳入这个安全阀的类目之内，不妨承认在某些情形下这种解释是适当的。但是极大的诱惑在于引申这种理论从而误解了整个问题。

游戏理论除非加以谨慎的说明，否则人们反对的理由就是它暗示了艺术的经验在某种方面是不完整的，它们是替代品，即真实事物的粗劣仿制品，对于那些无法获得更好的东西的人来说已经是相当不错的了。"艺术的教化力量不是在于它有能力把对我们经验的谨小慎微的模仿显现出来，而是在于它有力量超乎我们的经验，因为它满足和协调了我们天性中未能实现的那些活动。"[③] 艺

① 埃利斯(Henry Havelock Ellis，1859—1939)，英国散文家，以研究性行为著称。主要著作为《性心理研究》。——译注

② 埃利斯《论卡萨诺瓦》，收入《断言集》，第115页。

③ 同上，《断言集》，第115页。

术是副本的观点由于往往伴随着生活与文学的对照，所以是一种危害极大的谬论。它和“游戏”这个字眼所引起的暗示相联系，即暗示这类东西宜于青年人而非成熟的人，艺术是某种人们长大后便不需要的东西，因此这种谬论应对诸门艺术和批评的现状负主要责任。就掩盖要端问题而论，唯一与此不相上下的是同声相应的娱乐或消遣理论。

诸门艺术所提供的经验不是或者极少是其它地方所能获得的。果真如此的话倒是好事！它们并非是不完整的；不妨恰当一点把它们形容成完成的普通经验。它们不是有充分素养的人能够弃置不顾而又无所损失的经验，这种损失不是一时性的，而是周期性的和永久性的；素养到家的人恰恰是十分珍视这些经验的人。艺术也不是一件在世界的初期阶段有其作用的东西，有些时候人们坚持认为从必然结果来看是这样，而是随着科学的发展逐渐过时。艺术极有可能式微甚至消失，但是倘若确实如此的话，一场最严重的生物界灾难已经发生了。艺术也不是由于基督复活之前的现世凡人要全力应付眼前问题而可以稽延时日的问题。提高反应标准乃是同样迫在眉睫的问题，而诸门艺术则是有可能提高或是降低标准的首要工具。

我们以上探讨的主要是围绕诸门艺术的经验方面多少可谓是具体的影响，根据单一的确定的冲动组合或冲动系统来看，是艺术在经验方面产生的影响。游戏理论往往使我们囿于这些结果。虽然这些影响是重要的，但是我们不可忽视任何组织良好的经验所产生的更加一般的影响。它们可能在某些情形下得到异乎寻常的推广。伯特先生[①]前不久利用了这样一个看似并不相关的测试：以

---

① 伯特(Sir Cyril Burt，1883－1971)，英国心理学家。他提出了心理测验中的因素分析和遗传对智力及行为的影响。——译注

单脚鹤立而毫不摇晃的能力作为精神组织、特别是感情组织的一个指数。我们的一切活动都在惊人的程度上互为作用，而作用的方式我们目前只能揣测。

任何心理场中对冲动的较良好的调节、较清楚而又较细微的调和或者和解往往促进其它心理场中的冲动。在其它因素相等的情况下，数学造诣略高一着的人就容易学会一个新式的滑雪旋转动作。或许应当注意到其它因素是极少相等的。如果上述情况符合某种科学技能所包含的这类受到严格限制的特殊冲动，那么更为明显的是当时卷入了绝大部分冲动，即影响最广的冲动系统，也就是我们对同类和生存的迫切需要的反应中那些活跃的冲动。

有大量证据表明一个活动领域中冲动混乱的消除往往有利于其它领域中冲动混乱的消除。经过训练的头脑对待一个新课题时游刃有余，这就是最浅显的例证。但是同样，如果一个人的普通感情经验是清晰的、有节制的和连贯的，那么他由于某个前所未有的困境而陷入冲动混乱的可能性就最小。复合感觉有些时候掩盖了这种影响：一位接触心理学的数学家可能尝试运用一些并不恰当的方法，神智十分清明的人在和其它种族的个人打交道时可能结果显得愚蠢。不论智力方面或是道德方面的专家，在他本人的狭隘领域之外一无所能，这种人在低等喜剧中是大家熟悉的角色。但在证明这条原理不能成立之前，先应表明的是，假设具有同等的专业程度，成功的专家并不比他的不成功的同事能更好地适应泛指的生活。然而，很少有人会反驳下述断言：能力的转移屡屡出现，尽管它转移的方式可能是模糊不清的。

当极其广泛而又极其基本的冲动卷人进来的时候，在普通生活中始终采取的态度引发起来的场合，能力转移的这种影响可能就非常显著。每个人都体验过自由、宽心、能力和明智有所增进的感受，这是任何阅读活动所产生的，阅读将超乎一般的条理性和连

贯性赋予我们的反应。我们仿佛感觉到，我们支配生活的能力、我们洞察生活的眼光、我们对生活的各种可能性的辨别力都有所提高，即使各种环境与读物的主题关系不大或者毫不相关。读的内容可能是《古斯泰·贝林的故事》①或《原子入门》②中的某一章，或是《人类愿望的虚幻》③的结尾，抑或《哈利·里奇蒙历险记》④的开头，无论内容有何差异，精神振作的感觉则是相同的。反之，每个人也体验过精力减退、莫名其妙、无可奈何的感觉，这些是一本写得不好的、粗制滥造的或乱杂无章的作品，或一出表演拙劣的戏所产生的感觉，只有指出毛病的批评工作才能使人恢复平和镇静。

不论主题还是艺术经验与读者本身境况的酷似程度，和这些影响都毫无关系。不过确实，任何人如果认识到一个经验是什么性质的东西、它通过什么手段得以发生，对于他来说，过去主题与处理手法之间的对照已经不再令人感兴趣了（参阅第 16 章）。二者不是互不相关或区别得开的东西，而且这种分割并无助益。既然如此，我们现在关注的影响就仅仅取决于对待艺术经验时冲动组织的性质和程度。如果冲动组织处于我们自身最佳努力结果的水平或是超乎这种水平（但是不至于超乎到无法企及的程度），我们便感到精神振作。可是如果我们自身的冲动组织失去控制，被迫流于一种比较粗俗、比较无用的水平，我们便感到消沉而且暂时无能为力。影响最大的时候就是别人提供给我们的东西、引诱我们接受的东西只是稍低于我们自身演进了的接受力，因而要看出问题所在就不是轻而易举的事了。从善于辨别的立场来看，明显而又极端低劣的货色倒是令人振奋而非令人消沉；阅读这类东西时未必有什

---

① 瑞典女作家拉格洛夫（Selma Lagerlof，1858－1940）的第一部小说。——译注

② 英国哲学家罗素的著作。——译注

③ 塞缪尔·约翰逊的哲理长诗。——译注

④ 乔治·梅瑞狄斯的长篇小说。——译注

么不以为然或自我陶醉的感觉。对于有批评眼光的读者来说，真正令人心神恍惚而又产生危害的是平庸之作，这种作品正是低于他自己的反应标准。所以有人对詹姆斯·巴里爵士[1]、洛克先生[2]或者霍尔·凯恩爵士[3]的作品感到怒不可遏，而相对说来，一无是处的作品是激发不起这种怒火的。

这些影响不单单是一时性或转瞬即逝的。如果我们理解诸门艺术在文明中的地位，我们就必须更加周密地审视这些影响。反应的提高是任何人所能得到的唯一的益处，而降格，即反应的降低，则是唯一的害处。当我们所要考虑的非但是艺术经验中实际涉及到的种种冲动，而且是随着这种经验而勃发或受损的所有相联系的冲动组合，以及成功或失败[4]对于可能看似独立的各种活动所产生的深远影响，这时有些人对艺术感受极其敏锐这个事实就不再令人吃惊了。

低估诸门艺术的重要性几乎总是由于不了解精神的活动过程而导致的。诸如以上所述的这些经验提供了暴露的特有的机会，因为我们是心甘情愿而且一心一意涉足艺术经验，或者可能是受到吸引诱使而陷人其中的。它们是最有形或作用的经验，因为我们冲动的演化和系统化在这些经验中得到淋漓尽致的发挥。在普通生活中，重重顾虑不允许我们绝大多数人把我们的反应完完全全表现出来；涉及的冲动系统的广泛性和复杂性较小；行动的需要，环境相对不稳定不明确，偶然的无关因素的侵扰，不合时宜的时间间隔——行动太慢或太快——凡此种种都掩盖了实质问题，并且阻

---

① 巴里(Sir James Matthew Barrie，1860—1937)，英国小说家、剧作家。曾任英国作协主席。——译注

② 洛克(William John Locke，1863—1930)，英国小说家。——译注

③ 凯恩(Sir Thomas Henry Hall Caine，1853—1931)，英国小说家。——译注

④ 这里指的是冲动的实现或压抑。——译注

碍了艺术经验的充分发挥。我们不得不仓促地寻求某种草率现成的解决办法。但是在“想象的经验”中这些障碍全都排除了。因此，其中发生的一切，如确切的重点、优势、冲突、决心和内心麻木，不同冲动系统之间的疏远关系，都纷然呈现，以前未能理解而且无法建立的联系都得以确定。我们清楚地看到，这一切可能改变今后所有的生活。正如药剂师的天平与杂货商的磅秤不可相提并论一样，处于想象时刻的心灵与进行日常交往或忙于实际事务的头脑也是不可同日而语的。这个比拟是经得起推敲的。无拘无束的反应的结果，不论是好是坏，我们在通常交往中都不会无所感觉。

第 三十二 章

想象力

理智本身已经发昏，
看到渐渐分变成合；
是分是合不可方物，
单一已幻化为复合。
——《凤凰与斑鸠》

“想象力”这个字眼至少有六种不同的意义仍然流行于批评论述中。在对其中最重要的一种意义进行探讨之前，先把它们区别开来以便说明。

(1)它是指产生生动的形象，通常为视觉形象，我们已经作了充分论述，这是人们提到想象力时最普通也是最乏味的意义。

(2)往往它的全部含义就是指运用比喻语言。有些人自然而然地利用隐喻和明喻，尤其当它属于异乎寻常的一类的时候，人们便说他们具有想象力。这可能伴随也可能不伴随着其它几种意义上的想象力。不应忽视的是隐喻和明喻——二者不妨一并探讨——在言语中具有各种各样的功能。一个比喻可能是说明性或者图解性的，它提供了一个具体实例来表明某种关系，不然的话就得用抽象字眼来表述这种关系。这是最为普通的科学或散文中比喻的用法。这种用法在诉诸感情的语言和诗歌中是罕见的；雪莱的诗句

“五彩玻璃的穹顶”[1]几乎是脑海里闪现出来的唯一的例证。更为常见的是，借用比喻来照明无非是一种矫饰；言者是用比喻作为一个表达手段，借此表明他对主题或对听者的某种态度。吉本说：“我的著述放任恣肆，的确惹怒了一班愤愤不平的家伙，但是由于我不会被蜇，不久我便听惯了黄蜂的嗡嗡作响。”不过比喻还有进一步的用法。它是最高超的媒介，通过它，彼此相异而以前毫无关联的东西在诗歌中得以贯穿起来，以便它们对态度和冲动产生影响，因为影响产生于这些东西的搭配以及心灵此时在它们中间确定的组合关系。如果仔细推究，便能发现大多数比喻的效果无法追溯到其中包含的逻辑关系。比喻是一种明暗参半的方法，可以借此把更大的多样性成分编织于经验的结构之中。并非多样性本身有什么名堂，尽管能列出一大批批评家来，他们似乎都认为多样性自有道理。一页字典能够显示的多样性甚于任何一页诗歌。但是一个经验的完整性所需要的并不总是自然而然显现出来的东西，而比喻则提供了把所需要的东西偷带进来的一个借口。这是诸门艺术中始终出现的一种十分奇怪的现象的一个例证。最本质的东西经常看来好像成于无意之中，好像是个副产品，是个偶然的伴随物。有些人只看表面目的来说明效果，对诗篇进行散文式的分析，他们势必视之为谜。但是外露而显见的意图竟会每每破坏效果，要说明其中的道理则肯定是一个难题。

(3)比较狭义的想象力意味着对他人的精神状态、尤其是他们的感情状态给以共鸣的再现。批评家认为戏剧家的人物表现得不自然，戏剧家就会说：“你没有足够的想象力。”这一类想象力显然是交流的必要条件，第 24 章的论述已经探讨过了。它和蕴含着价值的想象力的其它意义没有必然联系。坏剧本和好剧本在同样程

---

① 全句为“人生犹如五彩玻璃的穹顶”，见《阿多尼斯》第 52 节。——译注

度上需要它才能获得成功。

(4)想象的另一个意义是指发明能力,即把本来没有联系的因素贯穿起来。从这个意义来看,可以说爱迪生具有想象力,而且可以说任何荒诞的传奇作品无以复加地显示了想象力。虽然这个意义比较近似蕴含价值的想象力的意义,但是仍然过于笼统。要说把古怪的念头组合起来,疯子胜过我们任何一位:库克医生[①]超过皮里[②],博特姆莱[③]胜似约翰·布雷德伯里爵士[④]。

(5)继而我们要谈的意义是把一般人们认为彼此相异的事物形成相关的联系,这在科学的想象中可以举例说明。这种想象是指用确定的方式、为了一个确定目的或意旨去整理经验,不一定是故意的和有意识的,但是局限于现象的某个特定领域。诸门艺术技巧上的成就是这种想象力的例证。就像所有整理过程一样,价值考虑极有可能蕴含于这种想象,但是这种价值可能是有限的或有条件的。

(6)最后我们来谈和本书论旨关系最大的想象力的意义。最初的系统阐述[⑤] 乃是柯尔律治对批评理论的最伟大的贡献,除了在解释方面之外,很难对他说的内容加以补充,虽然不妨略加删述以便领会,我们在第 24 章已经指出了。

“那种综合的和魔术般的力量,我们把想象这个名称专门用来特指它……显现于对立的或不协和的品质的平衡或调和……新颖

---

① 库克(Frederick Albert Cook,1865—1940),美国医生、探险家,曾随皮里参加北极探险。——译注

② 皮里(Robert Edwin Peary,1856—1920),美国探险家。于 1909 年到达北极。——译注

③ 博特姆莱(Horatio Bottomley,1860—1933),英国政治说客。——译注

④ 布雷德伯里(Sir John Bradbury,1872—1950),本世纪初英国幕僚。——译注

⑤ 有人高估了柯尔律治得益于谢林之处。他实际的借鉴对他的障碍多于对他的助益。

鲜明的感觉与古老习见的事物，异乎寻常的感情状态与异乎寻常的条理；始终清醒的判断和稳重的自持力与热忱和深沉的或炽热的感情。""音乐快感的意识……伴随着把繁多简化为统一的效果，用某种主导的思想或感情来修正一连串思想的那种力量"①——这些就是想象力的赐予。

柯尔律治自然而然地把他对想象力的进一步思辨深入到超验主义的领域，我们下面就会看到原因所在，不过这一点撇开不论，这段表述以及散见于《文学生涯》和《演讲录》的许多应用说明及阐扬文字足以表明，柯尔律治完全有资格比任何人更确切地指明诗歌以及一切有价值的经验中的本质特征。

在描述诗人时，我们侧重的是他的经验为其所用，他能够接受的刺激范围的广度，以及他能够作出的反应的完整性。和诗人相比起来，普通人则压制了十分之九的冲动，因为他无法有条不紊地处理它们。他戴着眼罩东奔西走，不然，他所看见的一切就会使他心烦意乱。但是诗人则具有整理经验的过人能力，所以摆脱了这种必然性。通常相互干扰而且是冲突的、独立的、相斥的那些冲动，在他的心里相济为用而进人一种稳定的平稳状态。他固然有所选择，不过对他说来必要的压制范围却缩小了，由于这个根本原因，他实际进行的那类压制就比较严格地付诸行动。从而令观察家刮目相看的就是艺术家的那种奇特的局部麻木意识。

但是活跃于艺术家心中的这些冲动逐步得到相互修正，从面在相当程度上经过整理，而这种情况在普通入说来只有千载一时才会出现，例如受到丧亲或梦想不到的幸福的震惊；在这种时刻，

① 见《文学生涯》，第2卷，第12、14页。（本书作者用的是夏克劳斯编的两卷本的版本，一卷本见第14、15两章。译者附注。）

"那层熟悉和私心的薄膜"[1]，它通常掩盖着十分之九的人生而使他看不到，似乎揭了开来，他切身清醒地感觉到存在的现实性。在这些时刻，他心里无数的抑制因素削弱了；他的反应，用一个不当的比喻来说，过去在生活常规和实际而有限的实惠之中找到出路，这时解脱出来并且相互形成了一个新的条理；他感到仿佛一切重新开始。但是对于大多数年岁渐长的人来说，这种经验不是常有的。于是进入这样一个时期：他们无所假借就无法获得这种经验，他们只有通过诸门艺术来接受这种经验。伟大的艺术具有这种效果，因此才在人类生活中占有至高无上的地位。

诗人在无意识中进行选择，这种选择胜于习惯的力量；他唤醒的冲动从普通环境促成的抑制中解脱出来，而解脱的手段正是唤醒的手段。无关因素和外来因素被排除出去，在由此产生的简化而拓宽的冲动域他强加了条理，这些冲动具有较大的可塑性，所以能够接受这种条理。诗人的首要工作得以完成也几乎总是通过我们已经谈到的那些最统一最规则的冲动，也就是被人们称之为"形式因素"唤醒的那些冲动。它们也是最原始的，因此一般属于那些备受抑制、大为削减、彻底屈从于外加意旨的冲动。我们极少听任一种颜色纯粹作为颜色来感染我们，我们运用它是作为一种藉以辨认某个有色物体的符号。因此我们对颜色本身的反应逐步缩短，以致许多人渐渐认为画家所用的颜料在某个方面较之大自然更加五彩缤纷。实际发生的情况是抑制因素得到释放，与此同时冲动之间的相互作用便发生了，在日常经验中好像只有夕阳才引起这种作用。我们在探讨交流时已经看到有一层原因致使"形式因素"在艺术中占有突出地位，这就是能够凭借形式因素来产生反应的统一性。我们在它们的原始性中又发现了另一层原因。我们感到生活

---

① 语出《文学生涯》第 14 章。——译注

中偶然和外加的一面已经隐没，我们又从头开始，我们与现实的接触有所扩大，这种意识主要得之于反应完全的天生力量恢复了感觉能力。

但是这种恢复是不够的。单单镜中观景或是倒立过来也能起到恢复作用。更起本质作用的是增强的组织，即把形式因素所有的各自效果组合成一个单整反应的那种提高了的能力，这是诗人的赐予。指出“音乐快感的意识是想象力的一份赐予”是柯尔律治最卓越的功绩之一。想象力在一切艺术中最突出的显示就在于把一团纷乱的互不连贯的冲动变为一个有条理的单整反应的这种化解能力，不过由于这时它的作用过程最复杂而且最不易观察，所以我们从它的其它表现形式来研究会获益更多。

我们已经提示过，不过只是偶然提示，想象力典型地产生的效果类似于经验中伴随着巨大面突然的危机面来的那些效果。这种提示或许引起误导。确实的情况是那些想象力的综合作用最容易分析，它们最接近于危机的高潮，例如悲剧。除了在悲剧中，无法找到更清楚的例证来显示“对立或不协和的品质的平衡或调和”。怜悯，即接近的冲动，恐惧，即退避的冲动，在悲剧中得到一种其它地方无法找到的调和。认识了二者的调和，人人都能认识到其它同等不协和的冲动组合可以调和。它们在一个有条理的单整反应中的交融就是成为人们认作悲剧标志的净化，不论亚里士多德原来指的是不是这类含义。这就说明了悲剧所产生的那种陷入紧张情绪时的消释和沉静的感觉，以及平衡和镇定的感觉，因为一旦唤醒，这种冲动除了压制之外没有其它方式能够使之处于平息状态。

必须认识到在充分悲剧性的经验中不存在压制。心灵无所畏避，也不用任何幻想保护自身，它处于无所慰藉、不受恐吓、孤独和自力的状态。考验心灵的成功与否，就看它是否能够面对眼前的一切，面且作出反应时并不假借无数的逃脱借口，面心灵通常躲避了

经验的充分发挥。压制和升华同样是我们力求回避那些可能困惑我们的问题的手段。悲剧的实质则在于迫使我们体验到没有这些手段时的生活片刻。当我们有了成功的体验，我们就会发现一般不存在困难。困难过去来自于压制和升华。十分奇怪，这种经验的核心是快乐，它并不表明“天下太平无事”①或者“某个地方，不管怎样，还有正义”②；它表明的是此时此地神经系统一切正常。因为悲剧乃是最易引起这些逃脱借口的经验，所以悲剧是文学中最伟大最罕见的作品，而绝大多数挂着这个名义的作品则属于不同的等次。只有一时抱着不可知论者或摩尼教徒的态度的心灵才可能领会悲剧。以为上天会对悲剧的英雄有所补偿的丝毫神学意味都会破坏悲剧。《罗密欧与朱丽叶》不是《李尔王》意义上的悲剧，道理就在于此。

但是悲剧的意味并不只是未经平息的经验。恐惧之外还有怜悯，如果还存在某种略微不同的东西来替代二者——比如恐怖或畏惧替代恐惧，后悔或羞耻替代怜悯，或用产生贬义形容词“可怜的”那种怜悯来替代产生褒义形容词“值得同情的”那种怜悯——那么全部效果便为之改变。正是怜悯和恐惧这两组冲动之间的关系给予悲剧以特殊的性质，悲剧经验所特有的平衡状态也产生于这二者的关系。

平衡或平稳这个比喻经得起推敲。因为怜悯和恐惧是对立者，而怜悯和畏惧则不是上述意义上的对立者。畏惧或恐怖较之恐惧更接近怜悯，因为怜悯和恐惧同时包含着吸引和排斥。如同颜色一样，倘若不是处于和谐关系的色调就格外难以调配而且十分刺目，处理那些比较容易表述的反应也是如此。异常稳定的悲剧经验能

---

① 见罗勃特·布朗宁的诗剧《皮帕走过去了》中的第2首“皮帕的歌”。——译注

② 出处待查。原文为“somewhere, somehow, there is Justice”。——译注

够接受几乎任何的其它冲动，只要主要成分的关系正确无误，如果这些主要成分有所改变，稳定的悲剧经验也随之变化。即使它保持了它的连贯性，它也会立刻变成一种远为狭隘的、局限性更大的、排他性的东西，变成带有很大的片面性、限制性和专门性的一个反应。悲剧或许是已知的最普遍的、接受一切的、梳理一切的经验。悲剧能够把任何成分吸收于它的组织，加以修正面使之各得其所。悲剧天衣无缝；悲剧态度只要得到充分发挥，任何事物中一个恰当的侧面而且是唯一恰当的侧面都会显现于悲剧态度。在这一方面唯一可以抗衡者是福斯塔夫[①]和《老实人》的作者伏尔泰的态度。但是假悲剧——大部分希腊悲剧以及莎士比亚六大杰作之外几乎所有列入悲剧名目的伊丽莎白时代悲剧——则属于最脆弱最不可靠的一种态度。戏拟模仿很容易推翻它，添加几许讽刺就使之无所作用，甚至一个平庸的笑话也可能使之显得片面过火。

这种均衡的平稳状态并非悲剧所特有，它的稳定得之于它的包括能力，面非得之于它的排斥力量。它是各门艺术中一切最有价值的经验的一个普遍性特征。一块地毯、一只坛子或一个姿势，都能够确切明白地如同帕台农神庙一样产生这种平稳状态，也可能一清二楚地通过一句警言——如同通过一首奏鸣曲一样产生出来。我们必须抵制的诱惑是把它的起因分析为客体中几组对立的特性。一般说来无法进行这类分析。这种平衡并不存在于产生刺激的客体的结构之中，面是存在于反应之中。记住这一点我们就避免了自以为发现美的公式的危险。

虽然对于大多数人面言，倘若脱离了诸门艺术，这些经验便不是常有的，但是几乎在任何场合都可能产生。最重要的一般条件是精神健康的，高度的"灵敏"状态；其次是最近时期内这种经验的一

---

① 福斯塔夫是莎士比亚戏剧中的人物。——译注

再发生。艺术的任何效果都不如这种平衡或均衡状态那么容易传递。

尽管有关的冲动存在着种种差别，然而在具有无比精微而完备的组织的所有这些情形中，还是能够观察到某种普遍的相似之处。正是这种相似之处导致了各种奇谈怪论，如"审美境界"、"审美情感"和单一品质的美，表现形式各异而本质相同。我们在第二章提示过，通常人们界定的审美经验特点——无个性，无关利欲，超脱，美学家们对此极其强调却又极少探讨——其实是两组性质判然有别的特点。我们已经看到一组（见第 10 章和第 24 章）无非是本质上与价值无关的交流的条件，无价值的和有价值的交流同样需要这种条件。然而我们上面也提示过，这种撇开日常环境和次要的个人利害的超脱割裂的态度在这些极有价值的[1]交流中可能具有特殊用处，因为它使得那些抑制因素比较容易扫除。应当补充一句，这种相同的促进反应的方式也说明了不良但是合格的艺术产生尤为有害的效果的原因。

我们现在不妨推究另一组特点，人们已把它们和上述交流条件混淆起来，我们不妨理所当然地认为它们构成了一个特殊领域，那些兴趣放在经验价值方面的人可以加以研究。有两种方式可以组织冲动：通过排斥和通过包括，通过综合和通过消除。尽管每种连贯的心态都取决于两种方式，还是可以对照以下两类经验：一类是通过缩小反应而获得稳定性和条理性的经验，一类是通过拓宽反应而获得稳定性和条理性的经验。大量的诗歌和艺术都满足于相对而言特殊有限的经验的充分的有条理的发挥，满足于某种确

---

① 或许值得指出，对艺术效果的这番表述是根据第 7 章概括的价值理论推衍而来的。它们是最有价值的经验，因为它们耗损最少。所以给予它们的地位并非只是表达个人偏好。

定的情感，如悲伤、快乐、骄傲，或者某种确定的态度，如爱、义愤、仰慕、希望，或有某种确定的心情，如忧郁、乐观或渴望。这类艺术有其自身的价值，在人类事务中有其地位。谁也不会对《冲激，冲激，冲激》，或者《挽歌》或《罗兹·艾尔默》，抑或对《爱情哲学》提出异议，[①]尽管它们显然是有限和排斥性的。不过它们并不是最伟大的一类诗歌；我们也不期望从中发现我们在下列作品中的收获：《夜莺颂》，《骄傲的梅齐》，《帕特里克·斯宾斯爵士》，《爱情定义》或者是《圣路西日的夜曲》。

这两类性质的经验的结构有所不同，其差异之处并不在于主题方面，而是在于活跃于经验中的若干冲动内部之间的关系。第一类经验的诗篇是由平行发展而方向相同的几对冲动构成的。而在一首反映第二类经验的诗篇中，最为明显的特色是可以区别的冲动具有非同寻常的异质性。但是它们不仅仅是异质的，而且是对立的。可以这样来概括它们：在普通的、非诗歌的、非想象的经验中，一组或另一组冲动会遭到压制以求其它冲动得到比较自由的发挥，看来好像就是如此。

如果我们探究一下第一类经验的诗篇相对说来多么不稳定，上述不同之处便清楚地显现出来。这类诗篇经不起讽刺的观照。要察觉出这一点，我们只需要在读《戴纳斯·沃尔的战歌》[②]的时候密切联系《挽歌》一诗，或者在读《爱情哲学》的时候重温《恩底弥翁》中不当的措辞"那样的嘴唇，啊，油滑的狂喜"[③]！这层意义上的讽刺在于体现了相反相成的冲动；受到讽刺影响的诗歌不是最上

① 我可以假定这里提到的诗篇不会使读者感到麻烦吗？它们和下面提到的诗篇的作者依次为丁尼生，司各特，兰多，雪莱，济慈，司各特，无名氏；马韦尔，多恩，皮科克。我急于想使对这些诗篇的具体详细的比较变得方便一些。

② 皮科克的作品《埃尔宾的不幸》中的一首歌。——译注

③ 见《恩底弥翁》，第2卷，第758行。——译注

乘的，讽刺本身又总是最上乘的诗歌的一个特性，原因即在于此。

通常无法分析这些对立的冲动，而上述经验则来源于它们的解除。当它们为形式手段所唤醒的时候，最为常见的便是这种情形，显然是不可能进行分析的。不过有些时候，例如上面援引的情形，这些冲动可以进行分析，而且由于存在这种偶然性，文学批评便能够较之其它艺术批评更加深入一步。

我们只能隐约地臆测存在于冲动的平衡及调和与冲动的单纯对峙或冲突之间的差异之处。一个差异在于平衡维持的是一种心态，而冲突维持的则是两种交替的心态。然而，这种差异并未使我们充分认识问题。阻碍我们前进的主要错误看法是把心灵视为开关板。应当以什么概念取而代之，仍然存在疑问，不过我们已经（在第14章及第20章中）论述过构成一个比较适当的必要概念的种种理由。其余的困难完全由于无知所致。我们尚未充分认识中枢神经系统。

我们初步否认了不应有的确定性，这样就可以探讨下去。对立冲动的均衡状态[①]，我们猜测这是最有价值的审美反应的根本基础，比起经验中可能成为比较确定的情感来，更大程度上发挥了我们的个性作用。我们不再被定位于一个明确的方向；心灵更多的侧面暴露出来了，而且可谓相同的是，事物更多的方面能够感染我们。心灵作出反应，不是通过兴趣单一的狭隘渠道，而是同步且又连贯地通过诸多渠道，这就意味着我们这里所关心的唯一意义上的**放弃兴趣**。不能放弃兴趣的心态是仅仅从一个立场或囿于一个方面去看待事物的心态。同时由于我们个性中更多的成分有所专注，其它东西的独立性和个别性也就渐渐突出。我们似乎"从各个

① 《美学基础》中对这个论题从略微不同的角度作了论述。见该书1922年艾伦与恩温出版公司的版本。

方面”认识它们，似乎按照它们的本来面目去认识它们；我们认识它们的时候撇开了它们可能引起我们的某种特有的兴趣。固然没有几分兴趣我们根本就不会去认识它们，但是某种特殊兴趣越不是非有不可的话，我们的态度就变得更加超脱。我们是无个性的这个说法无非是我们的个性更加完整地投入进去的巧妙说法而已。

由此可以证明，审美经验的这些特性乃是它们彼此各异的成分所导致的自然而然的结果。但是其中卷入了如此之多的不同冲动，这是我们在认识一个对立面的平衡成为其根本基础的经验时所意料到了的。因为任何无法孤立实现的冲动往往导入相联系的冲动系统。游移不定的状态清楚地表明了这一点。任何一团动播不定的纷乱冲动与我们现在探讨的镇定状态之间所存在的差异很可能是对双方导入的辅助性冲动系统之间的关系进行调解。或许只有一点是肯定的：实际的情况和一个僵局恰恰相反，因为和伟大的诗歌的经验相比之下，一切其它的心态都是令人困惑的经验。

在处于冲动实现的心灵境界的时刻所产生的意识势必导致了先验论的描述。“这种出神解开了谜团”[①]，我们似乎是在按照事物的本来面目去认识它们，而且由于我们摆脱了我们自身冲动失调所引起的困惑，

> 这个不可理解的世界的
> 沉重而又沉闷的重荷
> 减轻了。[②]

① 多恩的名诗《出神》，第29行，全句为：“这种出神解开了谜团（我们的言语），而且把我们的所爱告诉我们”。——译注

② 见《丁登寺》第39至41行。——译注

华兹华斯在《丁登寺》[1] 这首诗里对想象的经验给予的泛神论解释是许多诗人和批评家都用不同的形式解释过的。如何把它跟我们这里给予的说明调和起来，这就产生了一个极端重要的关键问题：分清语言的两种主要用法。

[1] 为了方便读者，我把大家熟悉的这一段诗引录如下：

我感到

有个神灵使我六神无主，带来
崇高思想的喜悦：一种高尚意识
有某种深深交融起来的东西，
它的所在是夕阳的光辉，
是弧形的大海和活生生的空气，
是蔚蓝的天空，在人的心灵之中；
一种运动和一种精神，它驱动着
一切思维的事物，一切思想的一切对象
它通过万物不断运转着。

这段诗本身并不是想象的表达的一个例证，不过在这首诗里能够发现一些例证。

第 三十三 章

真理与启示理论

啊，我决不会粗鲁地责备他的信仰
寄托于星星和天使的神力！这不只是
凡人的骄傲：在天地之间
充满了生气和神秘的主宰；
因为同样对于爱情柔肠寸断的内心
这个看得见的自然，这个普通的世界
何其狭小……

《皮柯洛米尼父子》①
——（柯尔律治译）

大家公认知识是有益的，因为我们以上探讨的经验可能很容易被认为是提供知识的，所以批评界存在着一个根深蒂固的传统：从知识的作用方面去探求这些经验的价值。但是并非一切知识具有同等价值：我们能够通过固定浏览惠特克②年鉴或百科全书而不断获得的那类信息的价值不足为道。于是有人宣称存在一种特

① 席勒的《华伦斯坦》三部曲之二。——译注

② 惠特克（Joseph Whitaker，1820—1895），英国出版家，曾编辑、创办《绅士杂志》等多种刊物。1868年出版《惠特克年鉴》。——译注

殊性质的知识。

随之而来的问题在许多人看来是批评理论中最有意味的部分。这种意味的明证就是很多大写字母的字眼——诸如真实的，理想的，本质的，必要的，终极的，绝对的，基本的，深邃的和大量其他的字眼——往往出现于探讨真理的理论中。这套沉重的武器最主要的是一种强调的形式，类似于斜体，划底线和口头表达时的庄重语气。它的作用在于留给读者这样的印象：读者最好还是严肃认真一些，如同所有这类手法一样，除非运用得巧妙，否则它往往失去效果。

我们不妨十分便当地从探究一系列代表性的理论学说着手，它们选自著名批评家的著述，我们主要旨在阐明它们的分歧之处。确实有些理论不大值得推究。如果按照卡莱尔的说法，问题就过于简单了："一切真正的艺术都是解除事实对灵魂的禁锢"[①] 或者"无限变得和有限交融起来；在艺术中无限始终是可以看见的，而且可以说，是能够企及的。一切真实的艺术作品都属于这样一类，从中(只要我们通过灵巧的涂抹了解到一件艺术作品)我们洞识到透过时间显露出来的永恒，使得神性可以看见。"[②]

这番言论形诸文字的时候，问题就开始出现了，而且上述言论根本无助于阐明问题。尽管佩特对清晰和准确还有更好的品质赞不绝口，他也未能说明问题。"真理！缺乏真理的话，就不可能存在优点，也根本不存在技巧。而且，进而言之，一切的美终究看来是真理或者我们所说的表现的唯一精华所在，是根据那种内在的幻景

---

① 《孤注一掷》。
② 《成衣匠的改制》。

而对言语所作的更加精微的调节"。[1]恐怕除了克罗齐[2]以外，难以发现再明显不过的把价值与交流效应混为一谈的例证了。不过《论风格》一文却是道道地地展现了批评谬误。

以下援引的摘录大致是根据费解的程度来排列的。这些文字的产生反映出批评方面对真理概念的最客观直至最神秘的用法。不妨把它们全部看成是对"忠实于自然"这一提法的笺释；它们有助于表明人们可以用看似简单的语言表示不同的事物。

我们不妨从亚里士多德开始。他发表的三条意见关乎这个问题。第一条是联系悲剧与历史的对照而言的。

"诗歌是比历史更有哲学意味而且更加严肃的一种活动：因为诗歌主要表述的是一般的（普遍的）真理，历史表述的是具体真理。举例而言，属于一定类型而又根据或然律或必然律去说话做事的人——这就是普遍性的，这就是诗歌的旨趣。但是亚西比德的所做

---

① 《论风格》。

② 从某一方面去探讨克罗齐的学说可能看来是适宜的。不过严格说来一切必要的话在《美学基础》中都说完了。这里不妨重复一下乔凡尼·帕皮尼在《二十四位才子》中措辞有力的说法："如果你把平庸的批评论调和附带的说教内容置于不顾，就会发现克罗齐的全部美学体系无异于寻求别名来代替'艺术'这个字眼，可能确定能够扼要准确地用这样一个公式来表述：艺术＝直觉＝表现＝感受＝想象＝幻想＝抒情＝美。而且你必须注意的是不可使这些字眼带有它们在日常语言或科学语言中所具有的细微差异和区别。不可丝毫沾边。每个字眼无非是绝对而完整地指示相同事物的一连串不同音节。"当你不小心的时候，随之而来的混淆和矛盾的混合体就极其显著。有趣的是我们发现克罗齐一向专门迎合并不熟悉我们课题的那些人，迎合的是舞文弄墨和浅尝涉猎之辈。认真研究精神的学人对他不屑一顾。在为他关于表现和语言的金科玉律所打动的那些人中间，有多少人意识到前人对这个问题进行过哪些探讨，或是听说过关于'无形象思维'的论争呢？关于克罗齐通过哪些方式来运用他的策略诱骗无辜者以为他道出了什么名堂，帕皮尼谈得头头是道。"艺术的巴拉巴，哲学的黑镖客，文化的阿帕切人"*——帕皮尼夫子自道——在此对有些人倒是颇有助益，他们对"表现主义"的盛行感到沮丧。

* 巴拉巴（Barabbas），谋杀者的别称。屡见于《圣经·马可福音》等章节。黑镖客（Thug），原指19世纪前印度结成团伙的杀手。阿帕切人（Apache），北美印第安一部落名，19世纪末用来称呼巴黎的流氓。——译注

所为或者他的遭遇——这就是具体真理。”(《诗学》,第 9 章。)

他的第二条意见是联系悲剧性格的必要条件而言的:“性格的第三个必要条件(除了上面谈到的特殊意义上的善良,适合,相符)是必须具有逼真性[①]。”(《诗学》,第 15 章。)

亚里士多德的第三条见解也在同一章里:

“诗人在摹仿血性的或情性的人以及这一类人时,应当保存典型而又使之变得崇高。”[②]

华兹华斯的解释把我们带入更加接近神秘用法的确定阶段:

我知道亚里士多德说过,诗歌是一切著述中最有哲学意味的。的确如此。它的旨趣是真理——不是个别的和局部的,而是一般的和有效的。不是凭借外部证据,而是通过激情活生生地传入内心:这种真理就是它自身的证据,它给予它所诉诸的法庭以权限和信任,并且从这个公断中取得权限和信任。[③]

华兹华斯依然停留于鸿沟的这一边,如同歌德在提出下面意见时的态度一样:“美就是自然的隐秘法则的显现,要是没有这种

---

① 这个字眼的译法不同,有人译作“相似性”(一模一样),和“忠实于生活”(布切特的译法)。它在《诗学》中的一般意义是“与我们自身相像的品质”,“一般的人性”。(瑞恰慈的译法“逼真性”,原文为“verisimilitude”,是斜体字。——译者附注)。

② 参阅伊斯特莱克的《美艺术的文献》:“大象的双足令人不堪,而一身厚皮也无法形容,人们可能仍然以为它是非常正常的样本,因此可能是艺术摹仿的合适对象。”

③ 《抒情歌谣集·序言》。

揭示，那些法则就一直掩盖起来而使我们无法认识。”[①]但是柯尔律治、华兹华斯大概从他那里听说了亚里士多德，却毫不犹豫地迈出了走向神秘主义的一步：

“如果艺术家单单临摹自然，被动的自然，那么这种争衡多么无益！——如果他仅仅着手于一个以为是合乎美的概念的特定形式——那么他的产品总是一片空虚，一片不现实。相信我的话吧，你们必须把握本质，即能动的自然，它是以更高意义上的自然与人的灵魂之间的纽带为先决条件的。”[②]

但是柯尔律治抱有诸多神秘主义的观点，它们并非总是很容易相互调和的。他在《论诗或艺术》一文中又说：

“在自然万物中，犹如一面镜子所显示的一样，展现出智力一切可能出现的因素、步骤和过程，它们先于意识，因而也先于智力活动的充分发挥；人的心灵乃是散见于自然界形象的智力全部光芒的根本焦点。于是要使这些形象各得其所，使之得到完整而又符合人类心灵的境界，这样就能从形式本身抽绎并且附加它们所接近的道德反映，这样就能把外在化为内在，

① 参照托马斯·莱梅*的《悲剧概述》，“时而有些心理准备和先见之明恐怕是明智的。就他笔下的苔丝狄蒙娜的婚姻而论，他本来是可以克服那种可能性的，即想象某个黑皮肤摩尔女人微她的奶妈和喂养她的各种情景；或者想象很久以前某个爱好艺术的人已经给她输入了一只黑绵羊的血液。”（苔丝狄蒙娜是《奥瑟罗》中的女主人公——译注）我们不妨认为这一切并不是歌德提到的自然的隐秘法则。

*托巴斯·莱梅（Thomas Rymer，1641—1713），英国文论家。他在18世纪名重一时，把法国新古典主义的批评原则介绍到英国。他称《奥瑟罗》是“血腥的闹剧”。“黑绵羊”是英语中害群之马的意思。——译者附注

② 《论诗或艺术》。（被动的自然，natura naturata，与能动的自然，natura naturans，这对概念贯穿于西方文评。——译注附注）。

把内在化为外在；这样就能把自然化为思想，把思想化为自然——这就是美的艺术中天才的奥秘所在。”

即使当柯尔律治是最“陶醉于上帝的人”的时候，他的意见给细心的读者的启发是，如果能够把它们解译出来，不妨说，它们至少可以提供一个进行有趣的思辨的基础。对这种神秘主义观点的许多简要论述可以援引于下：“奥秘与奥秘之间，未知的灵魂与未知的现实之间，存在着一种交流；在生命构造的一个特殊时刻，隐秘的真理仿佛冲破了掩盖物。”米德尔顿·默里先生[1]在一篇文章[2] 中写道，作为一篇抒情文字颇有意味，掩饰得就像论证文章。我们在前一章里已经看到这种顿悟的感觉是怎样产生的，他形容为“从中创造出文学的原始材料”给人的直接启示的意识肯定是比较伟大的艺术类别的特性。而且大多数人势必通过这样或那样的排列而在这些耽于遐想的片刻悟出一番哲理，由于一时满足了他们的感情，所以这种哲理一时在他们看来是不可动摇的。当它无法诱发某种部分的恍惚状态时，它就不攻自破了。任意探索的心灵有一种命定的方式来推翻一切直接而神秘的直觉，而这些直觉非但没有适当地屈服，反而坚持要对心灵发号施令。

善于探索的心灵无非是人们为它的所有经验和活动寻找一个位置和作用的方式而已，这个位置和作用与它的其余经验是相容的。当这种神秘的顿悟为人领会、而且顿悟的种种要求得到适当的指引的时候，虽然在那些仍然曲解顿悟的人看来，它已经失去了他们设法为它保留的所有属性，在他们看来不再是神秘的或者不成

① 默里(John Middleton Murry，1889—1957)，英国批评家，与托·斯·艾略特和劳伦斯等交往密切。——译注

② 《文学与宗教》，收入《艺术的必然性》，学人基督教运动出版社，第155页。

其为顿悟，其实它无所损失，相反获得更多的价值。不过这种进一步的调节往往是很难实现的。

这些启示理论，一旦我们认识到它们真正的意义所在，比起其它传统说明的任何一种解释更加接近于提供了关于诸门艺术的价值的解释，我们在下文将会看到。不过这种认识的转化过程殊非易事。不能从表面去理解它们，这些言论表面看来是关于真理的。在加以阐述的时候，我们将发现自己不得不从异乎寻常的一个角度和严密性来探究语言，而且这样一来，心灵中一些非常强烈的阻力和根深蒂固的顽习前所未有地被制服了。

第　三十四　章

两种语言用法

古代诗人可以理解的形式
古老宗教完美的人性表现……
它们不复存在于理性信仰：
但是心灵仍然需要一种语言，
古老本能仍然唤起古老名称。

《皮柯洛米尼父子》
——（柯尔律治译）

存在着两种判然有别的语言用法。但是由于语言理论在一切学科中是最受忽视的，实际上两种用法几乎历来未作区别。然而为了诗歌理论，也为了理解大量诗论文字的比较狭隘的目的，我们有必要清楚地把握住这两种用法之间的差异。为此我们必须比较周密地审视伴随两种用法的心理过程。

我们自然而然运用的绝大多数心理学名词往往模糊了这种区别，可谓不幸却又不足为奇。举例来说，"知识"、"信仰"、"主张"、"思想"、"理解"，从普通的用法来看，这些名词意义含糊，其用法掩盖和模糊了本该揭示出来的要旨。它们所表明的区别拐弯抹角地表达了我们要求的区别，它们是在错误的场合、错误的方向所做的

分析的剪接，毫无疑问，用于某些目的时它们相当有用，但是，就目前论旨而言却是严重地混淆视听。可能的话，我们最好暂时把这些名词置于不顾。

在第 11 章关于精神的概述中，我们背离流行观念的主要突破在于用一次精神活动的起因、特性和后果来代替它的思想、感情和意志三个方面。导入这种处理方式旨在便于我们现在所要进行的分析。我们在那一章里再三强调，在绝大部分精神活动的诸多起因中，有两组是可以区分开来的。一方面，存在着通过感觉神经进入精神的目前刺激因素，而且还有与感觉神经相济为用的是和它们相联系的过去刺激因素的作用。另一方面，存在着一组完全不同的因素，即机体的心理、它的需要、它对这一类或那一类刺激因素作出反应的有备心理。由此出现的冲动通过这两组起因的相互作用而形成它们的性质和它们的过程。我们必须始终分清这两组起因。

这两组起因的相对重要性变化极大。十分饥饿的人几乎会把任何嚼得动或吞得进的东西吃下去。在这些范围内，食物的性质对他的行为几乎无所影响。相比之下，饱汉就只吃那类他期望是味道好的东西，或者具有明确补养效用的东西，如药品。换言之，他的行为几乎完全取决于他的视觉或嗅觉刺激作用的性质。

一个冲动的性质得之于它的刺激因素（或者得之于恢复了的过去伴随的或相联系的刺激因素的效果），就这个程度而言，这个冲动是一种指称，用我们在第 11 章导入的这个术语来代表精神活动的属性，我们是用精神活动来代替思想或认识的。[1] 显然，机体无所依凭的内部条件通常介入进来对指称有所歪曲。但是我们的

---

[1] 读者如果是心理学家，就会注意这个表述中有不少要点需要加以阐扬或给予限定性说明。例如，我们进行“内省”的时候，正常情况下属于第二组的因素可能进入第一组。不过只要掌握了总的理论，读者就能够自己补充这些复合因素。我不想以不必要的纷繁细节成为本书累赘。

大量需要只有在冲动不受歪曲的情况下才能得到满足。吃苦的经验教会我们对某些冲动听之任之，让它们尽可能反映或符合外部情况，使它们在可能范围内不受内部情况、我们的需要和欲望的干扰。

在我们的一切行为中，我们接受的刺激因素和我们运用它们的方式都是能够辨别的。我们接受的可能是任何一种刺激，但是只有在我们对它作出的反应符合它的性质而且在我们对它加以部分独立的运用时随之变化的情况下，才出现指称现象。

视觉形象有助于某些人思考复杂的问题，这些人可能发现在这一点上很容易想象始终受到细小微粒（刺激因素）袭击的一个圆形物或球体。不妨构想球体内部存在着由于和外界刺激因素无关的原因而不断变化的复杂机制。这些机制通过打开一些小的出口来选择一些允许进入并且起作用的刺激因素。如果随之而来的震动是由于这些冲击的性质造成的，也是由于那些伴随着过去类似冲击的冲击的残留作用造成的，这种震动便起着指称作用。如果这种震动是由于内部机制本身的独立运动造成的，指称作用便无法发生。这个图解式的形象可能会便于某些人理解。而有些人则不相信这类东西，可能他们还是对此不予理会为好。运用视觉形象并非是对神经病学的贡献，也决不是作者观点的一个依据。

有些人尚未忘记 1914 到 1918 年的事件，并且十分怀疑地看待见解和欲望的独立性，即使他们也低估需要和欲望对指称的干预程度。只要错误没有直接剥夺我们的利益，甚至最普通最熟悉的物体也是按照使我们获得快感的程度而不是如其本然地去感知的。任何人要获得个人仪表的正确印象，或者要对他个人感兴趣的人的面貌获得正确印象，这几乎是不可能的。也许万一获得了正确印象并非有好处。

一种是冲动应当尽可能地完全取决并且合乎外界环境的心理

场，其中指称应当占优先地位，还有一种是冲动可能屈从于本能习性反而有利的心理场，分清两者的界限不是简简单单的事。根据许多关于善和美理应是什么的看法，它们本身就是使指称屈从于感情满足的结果，可能并不存在什么问题。人们会说：真理有优先于所有其它考虑的权利。不是以知识为基础的爱情会被形容成毫无价值。我们不该仰慕不美的一切，如果平心而论我们的情人，确实不美，那么根据上述教条来推断，我们就应该出于其它理由而仰慕她。这类看法最为有趣之处在于它们的混为一谈使得它们俨然合理。作为事物一个外在品质的美是通常包含其中的，正如善是无从分析的理念一样。美与善是根本来源于欲望的习惯对我们的某些冲动的特殊歪曲。二者在我们心灵里萦绕不去，因为把一个事物视为善的或者美的，所给予的直接感情满足甚于指称它是以这一种特殊方式（参阅第 7 章）或另一种特殊方式（参阅第 32 章）满足我们的冲动。

思考善或美未必是指称任何东西。因为“思考”这个名词包括的精神活动是这样的：其中冲动完全受制于内部因素而且不受刺激因素控制，结果指称并未发生。大多数的“想到”的活动当然包括一定程度而非全部程度上的指称，同样，许多指称一般也不会被说成是思考。我们扔下某个烫得无法抓住的东西，人们通常不会说我们是经过思考这样做的。这两个字眼的意义有所重叠，而它们的定义则属于不同类别，假如说人们一般用法上的“思考”是有一个定义的话。“思想”在本章第二段被形容为表明一个拐弯抹角的区别，道理就在于此。

现在言归本题。指称的要求与其它的要求决不是轻易能够调节的。近来我们的指称能力已经有了极大的拓展。科学以惊人的飞速发展开辟了一个个可能实现的指称领域。科学就是对种种指称的组织化，唯一的旨趣在于方便和促进指称。科学得以进展主要

是由于其它的要求，通常是我们宗教愿望的要求，已被搁置不论。所以科学与宗教发生冲突决非偶然。它们是冲动可能得到组织时所依据的不同原理，我们越是仔细推究，越能看出二者的互不相容。任何可能实现的所谓调和将导致把宗教的名义给予某种迥然不同的东西，它有别于现在宗教所指的冲动的任何系统化，原因在于调和所出现的信仰因素就会具有不同性质。

人们一再尝试把科学降低为屈服于某种本能或情感或欲望的地位，比如好奇心。有人甚至无中生有地说存在着一种为了知识本身而追求知识的特殊激情。但是事实上一切激情和一切本能，一切人的需要和欲望都可能间或为科学提供动力。没有任何人类活动不是间或可能需要不受歪曲的指称。然而，基本要点在于科学是自主性的。科学中得到发挥的冲动仅仅受到这些冲动的彼此修正，旨在达到最大限度的完整性和系统化，而且为了促进进一步的指称。只要其它考虑歪曲了它们，它们就还不成为科学，要么就是已经不再成其为科学。

宣称科学有自主性，这跟把我们的所有活动都屈从于科学是大不相同的。前者无非是断言，只要任何指称的主体不受歪曲，都属于科学。前者丝毫不是断言即便有可能获得有利条件也不能歪曲指称。而且正如存在着如要得到满足就需要不受歪曲的指称的无数人类活动一样，也存在着同样重要的无数其它的人类活动，它们同等需要受到歪曲的指称，说得明白一些，即虚构。

运用虚构，不如说对虚构的想象性运用，并不是一种自我蒙骗的方式。运用虚构也不是以为事物真相并不是它们的表象的一个自欺的过程。在所有情况下，运用虚构与充分而无情地认识确切的外界态势是完全可以兼而得之的。运用虚构并非以假为真。但是我们的指称和我们的态度已经变得纠缠不清而令人不知所措，结果下述那类可悲的景象实在屡见不鲜：如叶芝先生试图相信有什

么小精灵，再如劳伦斯先生抨击太阳物理学的合理存在。可谓一大不幸的是欲望迫使人们陷人毫无道理的信仰。由此产生的状态经常极大地损害了心灵。但是这种滥用虚构的常见现象不应致使我们对虚构的巨大用处视而不见，只要我们不把它们本来没有的东西信以为真，只要不把我们可能用来调节我们对于实际生活的主要手段降格为喋喋不休的谵语的材料。[①]

倘若我们有了足够的知识，也许可能单单通过科学的指称而获得所有需要的态度。由于我们还没有足够的知识，这种有所认识而非常渺茫的可能性我们只能姑且不论。

无论表述引起的或是其它艺术中类似事物引起的虚构，都可以在许多方面为人运用。举例来说，可以运用虚构进行欺骗。不过这并非是诗歌中虚构的典型用法。需要分明泾渭的区别并未产生与科学意义上的确凿真理相对立的虚构。可以为了一个表述所引起的或真或假的指称而运用表述。这就是语言的科学用法。但是也可以为了表述触发的指称所产生的感情的态度方面的影响而运用表述。这就是语言的感情用法。一旦清楚地把握住了，二者的区别就很简单。我们可能要么为了文字激发的指称而运用文字，要么为了随之而来的态度和感情而运用文字。文字的多种安排唤起种种态度，而行文之中并不要求任何指称。文字产生的效果犹如乐句。但是通常指称是作为由此产生的态度发展的条件或阶段而包含于其中的，然而重要的仍是态度而非指称。在这些情况中指称是真是假根本无关紧要。它们的唯一功用在于引起和支持成为进一步反应的态度。置疑问难，这种处理指称的求证方式并不相关，有

---

① 启示学说一旦有了立足点往往处处进行干扰。它们起到证明任何结论为合理的一种万能的大前提的作用。举例来看："因为艺术的功用在于穿透现实世界，所以结果艺术家在画轮廓时再明确也不过分，好的草稿是一切优秀艺术的基础。"——查尔斯，加德纳《幻景与服饰》，第 54 页。

水平的读者不会允许这种方式来干扰。“合乎情理的不可能胜于不合情理的可能”，亚里士多德说得非常聪明；这样产生不当的反应的危险性较小。

这两种情形下心理过程之间的差异甚大，不过容易为人忽视。不妨想想每种用法会导致什么后果。就科学语言而论，指称方面的一个差异本身就是失败：没有达到目的。但是就感情语言而论，指称方而再大差异也毫不重要，只要态度和感情方面进一步的影响属于要求的一类。

再则，在语言的科学用法中，不仅指称必须正确才能获得成功，而且指称相互之间的联系和关系也必须属于我们称之为合乎逻辑的那一类。指称不可相互妨碍，必须经过组织，从而不会阻碍进一步的指称。但是就感情目的而论，逻辑的安排就不是必要的了。它可能面且往往是一种障碍。因为重要的是由于指称面产生的系列态度应当有其自身应有的组织，有其自身感情的相互联系，这往往并不依赖产生态度时可能相关的那类指称的逻辑关系。

就“真”在批评中的主要用法作几点说明，可能有助于防止误解：

1.“真”的科学意义，即指称和象征着指称的派生性的表述是真实的，这是不必多谈的。当一个指称所指的事物客观上汇合起来的方式如同指称所指的时候，这个指称便是真的。否则它便是假的。任何一门艺术极少包含这层意义。为了避免混淆，如果能够把“真实”这个术语保留给这种用法，那就比较妥当。在纯粹的科学论文中这是可能而且应该的，不过这类论文并不多见。实际上这个字眼所附带的感情力量十分强烈，所以在泛泛而论中也无法弃置。一位讲演者如果需要激发某些感情并且唤起表示赞成接受的某些态度，他就难以抵挡这种诱惑。无论运用真理这个字眼时带有多么不同的意义，即便运用的时候不带任何意义，它在促进态度时却具有

效果，所以它仍然不可或缺，人们将会一仍旧贯地胡乱运用这个字眼。

2."真"最常见的另一层意义就是可接受性。《鲁滨孙飘流记》的"真"在于小说向我们讲述的事情可以接受，其可接受性在于有利于叙述效果，而不是其符合涉及到亚力山大·塞尔扣克①或另一个人的真情实况。依此类推，《李尔王》或《堂吉诃德》倘若有了圆满的结局，那么结局的虚假性就在于那些已对作品的其余部分作出充分反应的读者无法接受这样的结局。正是从这层意义来说，"真"等同于"内在必然性"或者正确性。凡是"真实"或者是"内在必然"的东西都完成或合乎经验的其余部分，都相济为用而唤起我们有条理的反应，不论是美或其它反应。"想象力视之为美而捕捉住的东西必定是真。"②济慈这样说就是运用了"真"的这层意义，不过并非没有混淆。有些时候人们认为：凡是重沓或多余的，凡是不必要的，虽然不是阻碍性或破坏性的，也是虚假的。佩特说，"累赘！艺术家准会厌恶那个东西，如同赛跑者肌肉上长了东西。"③ 或许他本人在这个例子中绞尽脑汁想出这句妙言。不过这样是过于苛求艺术家了。这是把大刀阔斧用错了地方。恢恢有余乃是伟大艺术的一个共同特点，其危险性远远小于苦思冥想的笔墨经济所往往产生的玲珑剔透。基本要害在于不必要的成分是否干预反应的其余部分。如果并不干预，可能由此获得的格外充实反而使得全篇更佳。

这种内在的可接受性或"说服力"有必要跟其它的可接受性加以对照。举例而言，托马斯·莱梅就是由于外在原因而拒绝接受伊

---

① 苏格兰水手、强盗，鲁滨孙的人物原型。——译注

② 见济慈书信，致本杰明·柏莱，1817年11月22日。——译注

③ 《论风格》，第19页。

阿古[①]："为了吸引观众而搬出有乖于常识和自然的新奇东西，他要强加给我们一个诡秘的、弄虚作假的无赖，而不是一个坦荡、直率、堂堂正正的军人，这才是世界上数千年来他们不断创造的人物性格。"他看出了"事实就是这位作者头脑里充满作恶的、无人性的形象。"[②]

莱梅无疑是想起了亚里士多德的意见："艺术家必须保持典型而又使之变得崇高"，不过他的领会是师心自用。在他看来典型就是陈陈相因固定下来的，他的接受与否毫不顾及内在必然性，而是单单根据是否符合外在标准来决定。莱梅是一个极端的例子，但是在比较微妙的问题上避免他那样的谬种实际上有时正是批评家的任务中最为困难的一部分。不过我们的典型概念是得之于某种上述一类荒谬的说法，或是比如从动物学手册里搬来的，这是无足轻重的。批评方面的危险在于照搬外在标准。莱梅同时在这一点上又提出异议：历来没有摩尔人的将军供职于威尼斯共和国[③]，他这是在运用另一个外在标准，即史实的标准。这种错误为害较小，不过罗斯金论及绘画的"真"时尤其爱犯类似的错误。

3."真"可以等同于真诚。艺术家作品的这个特性我们在论述托尔斯泰的交流理论时已经简要地涉及到了（见第23章）。从批评家的观点来看，或许不妨十分便当地从反面给真诚下个定义，即艺术家这一方面不抱任何明显的企图而想用对自己不起作用的效果来对读者产生效果。必须避免过于简单的定义。大家知道彭斯一面在写《深情的一吻》，一面迫不及待想避开"南希"[④]（即麦克里霍

① 伊阿古，《奥瑟罗》中的人物。——译注

② 《悲剧概述》。

③ 这里谈的还是《奥瑟罗》。——译注

④ "南希"一再出现于彭斯的诗歌。诗人和艾格尼斯·麦克里霍斯夫人通信长达五年。——译注

斯夫人)的注意,诸如此类的例子举不胜举。在这个问题上有些天真得荒唐的看法① 比比皆是,可以下述意见为例:博特姆莱一定是相信自己得到神灵启发,不然他就不会感动他的听众。以博特姆莱高谈阔论的水平而论,演说家只要是情绪高涨,不论是由于骄傲还是香槟下肚,都能使他的谈资产生效果。但是以彭斯的水平而论,出现的情形则大为不同。这里就包含着他作为一位艺术家的正直和真诚;外界环境并不相干,但是或许在这首《深情的一吻》中有内在佐证表明其创作冲动方面的瑕疵。可以比较一首极其相似而没有瑕疵的诗,即拜伦的《我俩分手的时候》。

① 参见艾·克拉顿-布罗克的文章,《泰晤士报》,1922年7月11日,第13页。

第 三十五 章

诗歌与信仰

我看得十分清楚的是把幻想当作知识，由此谬种流传，贻害无穷(俨如苏格拉底的口吻)，或者不如说害处在于宁愿生活在幻想和知识的缺乏辨别力的心灵的微光之中。

——《理性主义者欧里庇得斯》[1]

显而易见，绝大部分诗歌是由表述构成的，只有非常愚蠢的人才会想去尝试证实。这些表述不同于那种可以证实的事物。只要重温一下第16章论述的指称的自然的普遍性或含糊性，我们就会看到另一个原因说明了诗歌中出现的指称极少带有科学的真理或虚假的道理。只有导入某些高度复杂而又极其特殊的组合中的指称，为了符合事物实际连贯起来的方式，才可能非真即假，而诗歌中的大部分指称却不是以这种方式交织起来的。

但是经过推究，即使发现指称明摆着是虚假的，这也决非缺点。当然，除非彰彰在目的虚假迫使读者作出的反应是不协调的或对诗篇感到不安。同样，一个更为经常地被人误解的要点，即当指

---

① 该书由剑桥大学出版社1913年出版，作者弗拉尔(A. W. Verrall)系剑桥三一学院古典学者。——译注

称是真实的时候，它们的真实性决非优点[1]，有些人在读莎士比亚时每每叹赏道："多么真实啊！"他们这是在糟蹋他的作品，而且相对说来，这是在浪费时间。因为不论指称是真是假，关键在于接受，换言之，在于引发和发挥进一步的反应。

诗歌提供了指称服从态度的最清楚的例证。诗歌乃是感情语言的最高形式。不过，无可置疑，原来一切语言者是表现感情的。语言的科学用法是后来的发展，大部分语言仍然是表现感情的。然而晚近发展的科学用法已经俨然成为自然正常的用法，这主要是因为只有那些对语言进行思考的人，在思考的时候是从科学意义上来运用语言。

产生于一个运用感情的表述的感情和态度未必趋向这个表述所指称的任何东西。这种现象在戏剧诗中是彰明较著的，不过结构上具有戏剧性的诗歌远远超乎人们通常的臆想。一般说来诗歌中的表述唤起的态度在趋向上较之表述的指称更加宽泛笼统得多。无视这个事实就会致使对诗歌的大部分文字分析不得要领。有些具有批评性质却又诉诸感情的诗论意见就属于上述情况，所以我们要进行这番探讨。假如没有注意到这两种文字用法的区别，不论是有意识还是无意识的，显然任何人都不可能读通诗歌。这一点不必特别强调。但是更进一层来说，下述诗论意见谁也无法理会，如我们在第 3 章援引的麦凯尔博士的论调，或者布雷德利呼吁的"诗歌是一种精神"，再如雪莱所说的"一首诗是生活特有形象写照而

---

① 也就是说，在这一点上决非优点。可能存在某些例外情况，在这类情形中，明确认识到一个表述的真实性而不是简单的接受，这对于充分发挥进一步的反应是必要的。不过我相信，经过仔细的推究，人们就会发现这类情形对于有水平的读者说来是极为罕见的。应该在意料之中的是和个人所抱的不同程度的信仰感情相符的个人差异，他们的指称，以及他们所卷入的态度。诚然，在每种态度的条件中也存在着为数甚多的科学信仰。但是由于在代替科学信仰的时候人们的接受同样十分顺利，所以科学信仰并不是充分发挥进一步的反应所必要的。

体现了它的永恒真理”，还有上文引录的柯尔律治的几段话，凡此种种均未将发表一个论调与激发或表现一个态度区别开来。但是大量等而下之的诗歌作为批评源源而来，内容往往流于空泛。从作家和读者方面来说，大家混淆了这两种活动，这是批评研究落后的主要原因。人类努力的其它荒唐徒劳也是我们不必在此一一指出的各种现象的原因。散文与诗歌的分离，如果我们可以这样解说上述区别的话，并非单单是学术活动。在数学领域之外，几乎所有的问题都是由于人们无视上述区别而变得复杂了，几乎任何感情反应都是由于并不相干的侵扰而变得残缺了。人间世事最大的破旧立新莫过于广泛普遍遵守这个区别将导致的破旧立新。

一大歪曲现象尤其应该予以注意，它一再出现于批评论述中，而且事实上造成了启示学说。人们奉若科学信仰一样服膺的某些适当信仰能够一时促进诸多态度，这些态度产生时并不凭借任何指称，而是仅仅通过以其它方式唤醒的各种冲动的相互作用和分解作用。只要关乎上述的促进作用，这些信仰或真或假无关紧要，两种情况下直接的效果是相同的。如果态度是重要的，那么极大的诱惑就是把它建立于人们如同对待确定的科学真理一样对待的某种指称基础之上，因此诗人便容易招致他的作品的毁灭；华兹华斯推出了他的泛神崇拜，其他诸人则纷纷搬出了灵感论、理想主义和启示论的教条学说。

这种效果是双重性的：一方而态度具有可靠和稳定的表象，因此看来是言之有理的；另一方而通过诸门艺术特有的比较困难的手段来维护这种态度就不再是十分必要的了，或者说不必再去十分重视形式。这样就能依靠读者发挥超乎参与的作用。不难看出双重效果都不可取。为了态度而引人信仰，从而这种态度就变得不是更稳定而是更不稳定。一旦影响到态度，不妨摈除信仰；态度于是崩溃。以后可能通过比较合适的手段来恢复态度，不过那是另一

个问题。所有这类信仰极有可能遭到摈除；它们和科学上人们抱有的其它信仰的逻辑关系，至少可以说是很不牢固的。其次，由于不是运用合适的手段，而是可以说通过捷径，即通过信仰产生的，这些态度便极少像其它态度那么健康，那么旺盛，那么充满生机。和正常产生的态度有所不同的是，每次恢复这些态度的时候，它们通常需要有一种增强了的刺激因素。为了产生相同的态度，具体信仰只好变得愈发炽烈，愈发为人信服。信仰者只好经历一阵阵发作的紧张心理，每次都忍受着一番更强烈的紧张。

在诱惑最大的宗教信仰的情况下，当然十分容易察觉到这种以智力公式代替诗篇或艺术作品的现象。一个经验被取而代之，它本来是对各种可能存在的刺激作用的一定选择而作出的一个直接反应，我们于是有了一个非常间接的反应，它不是对我们感到的世界的客观影响而作出的反应，而是如同对待某个具体事态一样对一个特殊种类的信仰所作出的反应。[①] 一切诗歌内含着一种受到压抑的条件从句。如果事物是如此这般，那么……于是反应渐渐演变。换言之，反应的充足和优良，它的认可和权威，取决于是否在一切情况下摆脱实际的主张，就是不论根据什么理由信仰都可以置疑问难。因为任何这样的主张都会引起压抑，主张的范围是无限的，而压抑则可能毁坏经验的整体性，即经验的完满性。而且主张几乎总是不必要的；如果仔细探究，我们便会发现，最伟大的诗人，作为诗人而言，虽然每每不是作为批评家而言，历来克制主张。但是通过处理方式上看似细微的变化，便容易把接受信仰变成一个

① 在这一点可能存在误解，所以读者不妨参阅第10章，尤其是最后一段。举例来说，如果对因果报应的信仰是《解放了的普罗米修斯》的致命缺点，那么从另一方面来看就是对千年盛世近在眼前的信仰。要想在这两种对立的危险之间采取一条不会使人迷惑的道路是极端困难的。必要的区别或许还是留待读者去思考为好，不必进一步运用仅供目前所用的有缺点的术语来赘述。

起步，而且容易致使整体反应取决于关于一个客观事实的信仰。即使在信仰是真实的时候，也可能对整个经验造成很大的破坏，例如某人持有这种信仰的理由并不充分，这种情况下，成为歪曲的起因的那种增强了的短暂生动性并不是足够的补偿。作为便于读者者的一个例证，想我提到当今的桂冠诗人[①]的选本《人类的精神》，我并无什么犹豫，因为其中汇集的那些章节段落是凭着丝毫不差的趣味和眼光选编出来的。不过把它们变成一种哲理的表述就非常明显地降低了它们的地位，而且限定和贬低了它们的价值。引证诗文作为章首标题也是容易遭到相同非议的用法。随之而来的经验可能看来和随意阅读的经验非常相似；它们给人相似的感觉；但是一切足以凭信的迹象，例如各种余绪影响，都表明这些经验有所不同。在产生经验所凭借的手段方而存在巨大的差异，这些差异也是认为经验并不相似的充分根据。不过这种差异由于“信仰”一词的多种歧义而变得模糊不清。

在心理学中，比信仰一词更加令人头痛的名词寥寥无几，虽然这个指责可能看来危言耸听。我们相信就一个科学命题而言的信仰意义并非是我们相信抒发感情的言语而言的信仰意义，不论是“我们不会把插剑入鞘”一类的政治言论，或者是“诗歌的进步是永存不朽的”一类的批评言语，或是诗歌的词藻。信仰的两层意义错综复杂，难以界定。然而我们一般似乎假定它们意义相同，或者假定它们的不同之处仅仅在于现有的证据的类别的程度方面。科学信仰我们或许可以界定为付诸行动的有备心理，仿佛为人相信的科学命题所标志的指称是真实的。在一切环境和一切关系中付诸

① 指英国诗人罗伯特·布里吉斯(1844—1930)，从1913年开始直至逝世为英国桂冠诗人。他的选本《人类的精神》收入了散文和诗歌，1916年出版后大获成功。——译注

行动的有备心理是能够进入的。这个粗略的定义当然需要深入阐发才是完整的，不过就目前论旨而言以上所述也能说明问题。通常包含于信仰的定义的另一种因素，那就是一种接受的感觉或感情，即“这是真相，接受它吧”的感觉，也是科学信仰中往往缺乏的而且不是本质性的因素。

感情信仰则大相径庭。往往卷入的是付诸行动的有备心理，仿佛某些指称是真实的，不过这种有备心理所存在于其中的关系和环境受到严格的限制。同样行动的范围一般说来也是有限的。举例而言，可以考虑一下理解一出戏时所卷入的接受态度。它们形成一个其中任何因素均为人相信的系统，而其余一切也为人相信，只要对整个增长的系统的接受态度导致成功的反应。然而，有些接受态度则属于“承认这个前提，那么下文就是必然结果”的形式，也就是说，属于普遍信仰的性质，所以亚里士多德在我们前面援引的那段文字里把诗歌说成是比历史更有哲学意味的一种活动，主要因为表述的是普遍的真理。但是我们只要推究这种信仰的一部分例证，我们便会看出人们仅仅是在诗歌经验的特殊环境中抱有这类信仰。人们信奉它们是作为产生进一步效果即我们的态度和感情反应的条件，而不同于我们在自然规律方面信奉的信仰，在后一种情况下我们是期望它们处处得到证实。倘若戏剧的必然性是客观上的科学规律，我们对心理学的认识就该远远超过有理智的人声称我们认识的程度。关于“属于一定类型而又根据或然律或必然律去说话做事”的这些信仰，大量戏剧好像都以此为据，并非是科学的，它们为人信奉仅仅是为了达到它们的戏剧效果，下述情况清楚地证明了这一点：如果优势在于信仰的相反方面，我们就会放弃信仰。苔丝狄蒙娜最后的台词从医学上讲是不可能的，或许这是一个极好的例证。

诸门艺术中涉及的绝大部分信仰都属于这种性质，就是一时

接受，仅仅在特殊环境下（即在成为具体诗篇或艺术作品的特定心态下）采取接受态度，是为了这种态度可能形成的"想象性经验"。感情信仰与科学之间的差别不是程度上而是性质上的差别。作为感受而论，二者非常相似，而作为态度而论，二者结构上的差别则带来广泛的影响。

另一组也可称之为信仰的感情效果有待讨论。它们一般出现于一个反应的结尾，而不是在当中或开头发生，因此不太可能和科学信仰混为一谈。我们读毕一首诗，听完音乐或大概较为罕见的经验了其它艺术形式时的整个心态，从性质来说人们自然而然会形容为一种信仰。当一时接受的态度不复存在的时候，当可能导致了最终反应的单一性的指称和它们的关系为人忘却的时候，我们仍然可能抱有在内省看来具有一个信仰的全部特性的一种态度和一种感情。这种信仰，它是经验的一个结果而非一个原因，乃是启示学说所依据的信仰混淆的主要起源。

如果我们推究一下在混淆信仰的情况下究竟人们相信什么，我们可能接受而且可能提供的答案就参差不一而又含糊不清。因为酒清或大麻，以及功效尤烈的一氧化二氮，正如大家知道的而且通过一定剂量可以得到证明的那样，它们所产生的强烈的信仰感受，总会和几乎任何指称连在一起，对它加以歪曲以求适合它们的目的。大多数人没有一氧化二氮产生的恍若神启的经验，他们不会了解这类麻醉剂令人相信的效力或信仰感受和态度所寄生的范围。从而，举例来说，读毕《阿多尼斯》[①]之后，我们沉浸于一种强烈的感情态度之中，它给人的感觉犹如信仰，这时我们就很容易认为自己是在相信不朽或长存，或是相信某种能够表述的东西，而且不可避免地容易把这首诗的价值归于所谓的效果，或者相反，很容易

① 雪莱的名篇，为悼念济慈故世而作。——译注

对它况然依据这样一个科学上存疑的结论而感到遗憾。和这些感情信仰相对立的科学信仰就是“因为如此，所以如此”的信仰。根据不同的情况，可以用参差不一的准确程度来表述这些信仰，不过总是以某种形式。对于有些人来说，困难的是承认那些无客观对象的、不是关于任何东西或者并非存在于任何东西的信仰，即那些他无法表述的信仰。然而儿童和原始人以及一般说来不科学的绝大部分信仰看来都属于这一性质。它们的寄生本质促使人们混淆了根本问题。我们应该加以区别的是下述二者：一种是基于事实即由于指称而产生的信仰，另一种是由于其它原因产生的、仅仅依附于能够起到支持作用的那类指称的信仰。

一个无客观对象的信仰是一种荒唐的或者是不完整的东西，这是仅仅由于混淆而产生一个偏见。这样的信仰当然在科学上没有任何地位，但是从本身来看它们往往是最有价值的，前提总是它们不给自身提供非法对象。荒唐的正是那种俨然相信这种或那种事物的没有客观对象的信仰，十之八九它也是一个非常令人头痛的问题。当我们不让这些信仰跟指称的发展混搅起来的时候，上述的感情态度，诸如用奇异的形式保持下来的启示学说一样，可能就属于诸门艺术所能产生的最重要最有价值的效果之列。

人们往往认为晚近几代人由于神经紧张而蒙受的伤害至少甚于一些前辈，有人已经提出了造成这种现象的多种原因。当然，最为猖獗的神经疾病类型好像有所改变。或许大家没有充分注意到的一个说明就是宇宙的传统解释无法成立，以及单纯以科学性质的信仰来决定精神取向的徒劳尝试所强加于人的神经紧张。举例来说，在近代科学尚未出现的时代，笃信天主教世界论的信徒，发现了一个充足的基础，作为他视为科学真理的事物时几乎所有的主要态度的依据。比较公允的说法是，确定的事实与可接受的虚构之间的差别并未十分突出而为信徒所注意。现今这种现象已经改

变，如果他相信天主教世界论，他并不付诸行动，如果他是聪明的，不会遇到很大的困难或是相当持续的紧张。彻底的怀疑论者固然是一个新的现象，过去的英国不顺从国教者无所信仰通常只是因为他们持有相同性质的一个不同信仰。确实心理分析学家已经涉及到这些论题，不过他们对情况缺乏十分清楚的了解。维也纳学派无非是用过时废弃的材料来打发我们；苏黎世学派则会交给我们一套新式的迷信观念。客观上需要的却是一种允许指称和态度发展极其应有的独立性的精神活动习惯。这种精神活动习惯不是一蹴而就的，或者说对于大多数人说来不是轻易就能获得的。我们千方百计想以关于事实的信仰来支持我们的态度，它们像科学上确立的事实一样得到证实或为人接受，这样一来我们就削弱了自己的感情支柱。因为证明任何态度本身的合理存在意味着它成功地满足了存在的需要。证明态度的合理存在不是根据各种观点的健全性，而这些观点可能看来是、而且在病理案例中的确是形成态度的依据和起因。我们态度的根源应该在于经验本身、不妨参较惠特曼对牛的赞叹，因为牛是不担忧它的灵魂的。看待客观事实的见解、知识、信仰，未必包含于我们对待一般世界或它的具体方面的任何态度。如果把它们带入进来，如果由于极其容易陷人的某种心理变态而把它们作为我们心理调节的基础，那么我们所冒的根端危险就是以后在别的方面陷入组织紊乱。

很多人觉得接受甚至理解这种立场十分困难。他们习以为常地把“公认的事实”视为各种态度的自然基础，结果他们无法想象任何人的心理怎么可能由其它方式组织而成。顽固的实证主义者和一种宗教信仰的虔诚信徒则从对立的方面遇到相同的困难。前者的损失至多是吸取的材料不足以发展其态度；而后者的损失则是知识上的束缚和无意识的虚伪。前者是左支右绌；后者则犹如寓言里的小猪，宁可要个卷心菜搭起的圈棚并且把它吃掉，于是藏起

利爪的恶狼就吞食了它。对于所处的世界的本质具有清楚公允的意识，同时将促使我们处之泰然地生存在于这个世界的那些态度有所发展，二者都是必要条件，二者都不可能相互服从。它们几乎是独立的，诸如存在于心理组织良好的个人心灵中的种种关系是附加性的。有些人觉得这是逆耳之言，不妨请他们考虑一下某些艺术作品对他们的影响，这些作品绝对准确地帮助他们适应生存。悲剧的核心经验及其主要价值在于一个充分发展的生命所不可或缺的一种态度。但是在阅读《李尔王》的时候，有哪些可以通过科学加以证实的事实，或者说像我们接受和相信确定的事实一样为人接受和相信的事实是相关的呢？什么也没有。在接受某种音乐、某种建筑和某种抽象图案的经验时，我们看得更加清楚，各种态度被唤起并且得到发展，它们无可置疑是独立于一切关于事实的信仰之外的，这些态度的不同寻常之处仅仅在于偶然受到保护而不致形成心灵容易遭受的暗中为害剧烈的变态。因为知识和信仰的混合确实是一种变态，这两种活动都因此而蒙受降格的损失。

要说明这些无客观对象的信仰并不困难，它们虽然仅仅是态度，看起来则像知识。某种冲动系统通常自身内部未作调节或者没有经过适应世界的调节，它发现了某种命令它或使它得到适当发挥的东西。继之而来的独特意识是自在，悠闲，自由无碍的活动，以及接受的感情，某种较之默从更为积极的东西的感请。这种感情乃是上述状态不妨称之为信仰的道理所在。它们分享了这种感清，举例来说，对某个问题作出结论性的反应后产生的状态。大部分成功的态度调节都在某种程度上具有这种感情，不过那些十分常规而熟悉的态度调节，例如坐下来进餐或躺在床上伸展四肢，自然往往失去这种感情。但是如果长期以来就需要一种必要的态度，而它的出现又是无法预料的，而且产生这种态度的方式错综复杂无法解释，同时我们所知道的无非是对于处于某个特殊阶段的生活我们

以前是无所准备的，而存在则是有所准备的，这时由此产生的感情就可能是强烈的。正是在这样的场合诸门艺术好像推开了生存的负担，我们自身好象洞见了事物的实质。无论任何事物，都按照本来面目去看待它，这就意味着廓清幻想而成为一个启示的接受者。

我们已经探究过意识的这些状态细节以及它们揣测性的冲动基础。现在我们就能够不把这种具有启示意义的感情，这种有所准备、接受、理解的态度——它已经导致了众多的启示学说——看成客观上意味着知识，而是如其本面目去看待它，即视为我们适应生活的成功调节的意识的伴随物。但是我们必须承认，这种态度本身并非表明我们的调节适当或者值得赞赏的一个确定标志。即使启示学说最坚定的信徒也承认存在着伪冒的启示，而且为了我们自身考虑，同样重要的是把表明一切顺利的"具有意义的感情"与不能表明一切顺利的那些感情区别开来。从某种意义说来一切感情都表明某种东西进展顺利，否则就不会存在接受，不会存在信仰，而是只有拒绝。真正的问题在于"它是什么?"因此，举例来说，服用一定剂量的酒精后产生的抑制因素和发泄因素经过异常调整，这时启示的意识就容易出现而具有超乎寻常的权威性。这种具有意义的感情犹如机体一样无疑是一个暂时的标志，它的态势也是暂时的旺盛。但是等到心理系统暂时的特殊状况让位于更加常见、更加稳定、一般说来更加有利的调节的时候，幻想的权威性就从中消失了。结果我们发现我们过去的所作所为决不象我们所想的那么令人惊叹或者那么令人满意，同时发现我们的信仰是无谓的。所以世界向我们显示它的真实面貌的许多时刻不太显而易见。

所有启示的主要困难历来在于发现究竟是什么给人以启示。如果上述的精神状态是知识的话，那么把它们所认识的事物表述出来理应是可能的。发现某种我们能够臆断自己所认识的事物往往是相当容易的。我们已经看到，信仰的感情是寄生性的，将依附

于各种寄主。在文学方面要发现寄主尤其容易。但在音乐、设计型非写实性艺术类别、建筑或制陶艺术等领域中，发现某个可以相信或者可以信仰的东西的任务就不是那么容易的了。然而在上述艺术领域中“具有意义的感情”的常见程度[①]和在文学方面是一样的。否认这一点通常只是证明了兴趣限于文学。

人们断言启示给人的所谓知识是非理智性的，通常这就遇到了上述困难。据称这种知识是不可言之成理的，那么好吧。但是倘若果真如此，何以称为知识呢？启示要么能够证实或者与我们通常称之为知识的其它事物发生冲突，例如热力学定律之类的知识，能够加以表述并且跟我们所认识的其它事物联系起来；要么启示就不是知识，不能加以表述。我们不可能二者兼得，不必嘲笑逻辑的局限之处，它是混为一谈者最常见的认识来源，应该纠正这种二难推理。事实上启示与知识的相似之处仅仅在于启示是一种态度和感情，它极其类似于可能而且往往确实伴随着知识的某些态度和感情。但是“知识”则是一个具有巨大效力的感情字眼，对它所运用于的任何精神状态都会令人产生敬意。而这些“具有意义的感情”则属于最值得令人尊敬的精神状态之列。即使那些十分谨慎地认为这些精神状态不带有知识的所有特征的人居然也极为固执地把它们说成是知识，这是不足为怪的。

从传统来看，大家知道，关于诸门艺术说得如此玄妙的就是美，这是除了艺术之外就无法领会的一种渺茫而又神圣的本体，永恒绝对的价值之一。而且无疑这是感情方面一种有效的讨论方式。

---

① 参阅格尼《声音的力量》，第126页。“一个优美绝妙的乐句似乎始终不像一个意识的对象，而是像一个确认；没有太多诸如情不自禁的热烈赞同之类的催人赞叹的倾诉。”由于他是联系言语而谈的，在我看来他的解释不够充分。他继而又说运用“表现力和意蕴这类名词是可以允许的，二者与无意义和不足道是对立的，并不暗示着指称人们可能无法理解的超验主义的观点，或者指称人们可能彻底否定的解释理论。”

一旦美的力量减退，如同这类言谈方式的力量将会减退一样，就会存在几种演变，它们可能很容易被人用来恢复美的力量。"美是永恒的——大自然的美确实向我们预示着至上的善，它存在于有机体生命表面的残酷和道德的混乱的背后……然而我们感觉到这三者终极而言是一体，人的言语始最终证明了善是美的、美是善的、真即是美这个普遍的信念。'三位一体'这个字眼的运用我们是难以避免的，如果我们是有神论者，我们就只能说它们是一体，因为它们是唯一上帝的显现。如果我们不是有神论者，根本就不必解释。"①

人类言语堪称见证，有什么其它事物言语不能成为其见证呢？如果在如此重大的问题上所有喜闻乐见的感情词语没有发挥作用，那么倒是咄咄怪事。"在宗教方面，我们相信上帝是美和生命，上帝是真理和灵光，上帝是善和爱，而且相信由于上帝是所有这一切，因此这一切是合为一体的，因此三体一位和一位三体理应为人崇拜。"② 凡是能够解释感情语文的人，凡是能够避免诱惑而不接受这种语言一再表现的不正当信仰的人，都不必认为上述言论"毫无意义。"但是很容易采取错误方法，而且为错误想法而困惑的说话者也往往不由自主地造成错误方法。激起一种肃然起敬的态度是一回事，提供一个解释则是另一回事。把二者混为一谈并且把激起态度误认为陈述事实，这是一种应该加以劝阻的做法。因为不讲诚实的治学态度乃是这样一种罪恶，愈是以感情的神圣事物来多方阻碍，这种态度愈是危险。况且毕竟存在另外一说，倘若人们不是为了局部有限的利益而随时准备牺牲他们思想感情上的诚实，那么很久以前另外一说就完全得以成立而大大有益于世界。

---

① 见珀西·狄尔默的文章，收入《艺术的必要性》，第 180 页。

② 见阿·威·波拉德的文章，同上，第 135 页。

我们藉以思维的这台机器现在完成了最后的运转。我对它了解得一清二楚，而且花费了大量时间把它装配起来，自以为每位读者都能够同样自如地操作它。简化它的结构，芟除保留意见和限制条件，删削其它观点的参考论述、存在争议的问题以及太多的区别，这些方面的工作其实花费了一半的工夫。从一种角度来看，上述种种保留下来的话，本书就会更加完善，不过我希望经过简化芟除之后，那些尚未花过相当精力去思考抽象问题的读者能够啃完本书。如果有些读者以为某些部分看来并无必要——要么在某个问题上的论述无关题旨，要么在某个问题上的论述过于浅显——那么我再补充什么也不能使他们改变看法。对于前者我只能要求他们再看一遍，希望他们注意到某个被忽视的逻辑关系。对于后者我想提醒的是，本人著书立说时处于这样一个时代：在绝大多数社会阶层中，认认真真地把志趣放在艺术上就要被人视为一种怪癖。

附录一

论 价 值

康拉德·艾肯先生[①]这位善意的评论家感到不满的是，我的价值理论没有充分的相对性，而且不可避免地意味着暗中重新导入了我们所意图排除的“绝对”价值。除了“暗中”这个字眼与我们达到的“绝对”价值和本书第 6 章中论述的终极理念是相同意思这种提示之外，我同意他的意见。我的价值理论的宗旨就是使得我们能够从价值方面比较不同的经验。依我所见，不同经验的价值乃是一个数量问题。简而言之，最好的生活就是投入我们可能形成的个性的生活。两种个性中较好的一种就是能够投入更多面又不致陷入混乱。我们大家都知道发展潜力异常宽广而且纷繁多样的那些人为他们大范围的紊乱付出了代价，我们也知道另外一些人由于狭隘而为他们的有条有理付出了代价。我的价值理论尝试提供的是一个衡量系统，我们不仅能够以此来比较属于相同个性的不同的经验，而且能够比较不同的个性。人们尚未懂得怎样进行必要的经验衡量。我们不得不运用最粗略的几种评价和非常间接的象征。不过迈向目标的一步就是，我们要想达到精确程度的话。至少要认

① 艾肯(Conrad Aiken，1889－1973)，美国诗人，评论家。——译注

识到什么应该加以衡量以及怎样进行比较。价值相对论目前达到的新的绝对主义与比较个人的经验和偏好的这种数量评价方式，二者之间的平行比较或许有所助益，虽然我并不喜欢。物理学家着手工作时是有衡量标准的，而心理学家至今还毫无衡量标准。再则，目前不可能存在或许不稳定到危险地步的心理组织的方式，未来随着社会结构和物质条件方面的变化，也许成为可能存在的甚至容易形成的方式，这种情况是有可能的。最后这层考虑也许会给任何批评家带来一场恶梦。在我们作出价值的最终结论时恰恰需要的是我们对人类的历史和命运的完整意识。

附录二

托·斯·艾略特的诗歌

我们很容易忘记，除非出现与我们的文明格格不入的东西，当今之世居然产生了三位与我们高祖时代的所有上乘诗人水平相当的诗人。格格不人的东西确实出现了。鉴于艾略特先生是不向今日时势屈服的寥若晨星的诗人之一，他所面对的各种困难和他的读者所遇到的同类困难都值得研究。

艾略特先生的诗歌已经引起了达到异常程度的困惑，或者出于恼怒，或者出于热情。这种困惑的来源不止一端。最令人生畏的是具体诗篇的各个环节藉以贯穿成章的任何连贯的理智思路并不显豁，在某些情况下则缺乏这种思路。一位《小老头》、《序曲》或《荒原》的读者，只要愿意的话，经过反复阅读，他可能会引出这样一个思路。而另一位花了大量工夫的读者可能设想不出上述的思路。但是不论哪种情况，精力都是运用不当。因为各个环节都是凭借其感情效果的和谐、对照、相互作用融为一体，而不是通过分析必须推论出来的理智布局。价值就在于这种相互作用的感情效果在合适的读者心灵中产生的统一的反应。唯一需要的理智活动发生在对单独环节的认识过程中。当然，我们能够对整个经验加以"理性化"，正如我们能够这样处理任何经验一样。如果我们加以理性化

了，那就是增加了某种并不属于诗篇的东西。那样一种合乎逻辑的布局至多是一个框架，一旦诗篇构成，它便消失了。但是我们已经在我们的神经系统中牢固建立了对于理智连贯性的要求，即使在诗歌中也有这样的要求，结果我们发现放弃连贯性是难以接受的。

这一点可能引起误解，因为艾略特先生的诗歌最通常受到的指责就是过于理智化。指责的一个理由是他运用典故。在他的一首短诗里，一位读者发现典故俯拾即是，其中包括《艾斯朋遗稿》[①]，《奥瑟罗》，《加卢皮的托卡塔》[②]，马斯顿[③]，《凤凰与斑鸠》，《安东尼与克莉奥佩特拉》（两次提到），《出神》[④]，《麦克白》，《威尼斯商人》，罗斯金，于是就感到艾略特先生的才智发挥得异常出色。读者可能轻率作出结论，以为这首诗的基础也是运用才智。不过这是一种误解。这些典故入诗，并非为了读者可能头脑灵活或者仰慕作者的博学（最后这条罪名已经使得好几位批评家差点儿出丑丢脸），而是为了它们带来的感情氛围和它们激起的态度。艾略特先生笔下的典故是追求凝练的一个技巧手法。《荒原》在内容上相当于一首史诗。倘若不用这个手法，就需要十二卷的的篇幅。但是这些典故和注释，作者对其中有些东西作了阐释，已经使得不少任性的读者立刻表示不满。这样的读者尚未开始理解究竟典故有何作用。

反对典故入诗是和反对晦涩相互关联的。这里援引米德尔顿·默里先生最近关于《荒原》的论调："读者极力争取理解，于是迫

---

① 亨利·詹姆斯的小说。——译注

② 罗伯特·布朗宁的名篇之一。加卢皮（Baldassare Galuppi，1706—1784），意大利作曲家。托卡塔，键盘乐曲。——译注

③ 马斯顿（John Marston，1576—1634，），英国戏剧家。代表作有《荷兰妓女》、《愤世者》。——译注

④ 多恩的名篇。——译注

不得已采取一种理智上怀疑的态度，这就无法实现感情交流。这部作品违反了优秀写作最基本的准则：直接效果应该毫不晦涩。"先来推究这条"准则"。要是我们坚持这一条，莎士比亚十四行诗中的压卷之作或者《哈姆雷特》该当何论？事实是大量的优秀诗歌就其直接效果而言必然是晦涩的。即使细致入微、反应锐敏的读者也要反复阅读而且用心钻研，然后全诗才在头脑里形神毕现，清清楚楚，毫不隐晦。一首匠心独运的诗篇，可谓犹如数学中一门新的分科，迫使接受它的头脑由表及里，这就要假以时日。任何人倘若思考之后断定个人的读诗体会恰恰相反，那么肯定他不是妙悟如神便是违心之论；大概默里先生是脱口而出。他的意见表明他读《荒原》的尝试失败了，而且多少暴露了他失败的原因——他自己采取了过于理智的方法。为了读通这首诗，他理应割爱而放弃目前的故弄玄虚。

在一切情况下，批评的问题在于读这首诗是否值得付出它所要求的工夫。要理解《荒原》，这番工夫非同一般。要读韦斯顿女士的《从仪式到传奇》[1]，其中关于"星星的"花絮可以撇开——它们跟艾略特先生的《荒原》毫不相干。还有《炼狱篇》的第二十六章应该研究——必须强调的是这一章的结尾关乎艾略特先生作品的整体。它有助于说明艾略特先生何以始终注重性欲，这是我们这一代人的问题，正如宗教信仰是上一代人的问题一样。诗中忒瑞西阿斯[2]占有的中心位置[3]应该琢磨清楚——艾略特先生关于这一点

---

① 杰西·雷德莱·韦斯顿(Jessie Laidlay Weston)关于圣杯传说的作品发表于是1920年，艾略特表示受到此书很大启发，详见《荒原》作者注。——译注

② 忒瑞西阿斯，希腊神话中的盲人先知。也以半男半女的形象出现于西方文学作品。——译注

③ 参阅《荒原》之三"火诫"。由于忒瑞西阿斯兼有男女两性，所以他代表着性，他的立场乃是全诗的旨趣所在。艾略特在自注中说他是全诗"最重要的人物"。——译注

所作的注释[1]形式隐晦，略嫌繁琐。晦涩是一个方式，它突出的是全诗关系到性欲的一个事实的诸多方面，也是一个暗示，它或许既非不可或缺亦非十分成功。

读者完成了上述工作，收集了文字用以表达的材料，然后有待研读的便是《荒原》。然而这项任务却容易失败。当然必须放弃“理智上怀疑的态度”。不过这对于有些人说来并不困难，因为他们还是懂得首先注重自己的感情，其次才是自己的思想，而且他们能够接受和融贯一个经验，而不会试图用一张理智的网去捕捉经验或者挤出一个教条来。这种尝试的一个形式必须指出。某些人无疑是由于《荒原》来源于一个神秘传说而受到蒙蔽，于是力求从象征意义上来读解全诗。但是《荒原》的象征并无神秘意味，而是寄寓着感情。换言之，它们代表的不是应该避讳的客体，而是正常的人类经验。其实这首诗是极端自然主义的，只是它的凝练使得全诗显得面目变样了。而且通过自然主义的表现，大概《荒原》较之先验主义手法更加接近原来的神秘传说，这个传说通过《荒原》得以世代相传。

倘若可以用三个词语来标明艾略特先生技巧最典型的特征的话，不妨将他的诗歌称之为“思想的音乐”[2]。各式各样的思想，抽象的和具体的，普遍的和特殊的，如同音乐家的乐句，编排这些思想不是为了它们可能向我们有所昭示，而是为了它们对我们产生的效果可能结合起来化为一种连贯成整体的感情和态度，并且促成意志的一种独特解放。思想置于诗中是旨在读者对它们作出反应，而非供人思考或明白道理。当然这是大量诗歌中断断续续运用的一种方法，只是烘托和抽绎诗歌的某个正常来源。艾略特先生后

---

① 见《荒原》218行作者注。——译注

② 原文为三个词语“music of ideas”。——译注

期令人更加费解的作品的独特之处便是他胸有成竹而且几乎专门乐此不疲地把思想置于诗中。在他的早期诗作中，运用自如的逻辑手法只是偶尔出现。举例来看，在《阿尔弗瑞德·普鲁弗洛克的情歌》中，开头和结尾是拼凑，而全诗的其余部分则一气贯穿。《小老头》是运用上述方式的第一首长诗，那种独白的气氛，联想的涌现，则是一种掩饰，最后两行

屋里的房客，
干燥季节一颗干枯头脑的思绪。

几乎是一个托词。《一只煮食的鸡蛋》的结尾或许是上述技巧得到最清楚的表现的部分。读者如果理解了标题的感情意味，就掌握了理解他的后期诗作的要领。我把皮皮特[①]看成是诗中主角的在家养老的保姆，依然珍藏的《牛津学院风景照》[②]是主角上牛津大学读书时送给她的礼物。诗的中间部分在我读来是已经渐趋衰落的享乐风尚的一个实例，当代文化在这个方面由盛而衰，要有所超越则十分困难。结尾部分提供的对照是标题所竭力表明的。即使熟透的鸡蛋曾经也是新鲜产出来的。据我记忆所及，具有同等意义的唯一另外的标题就是华顿[③] 的《天真时代》，读者不妨就此研究一下这部小说。《荒原》和《空心人》(艾略特先生最美的诗篇，在后一首诗的最后部分有了新的发展)纯粹是"思想的音乐"，一以贯之的联想主线的矫饰一扫面空。

我们已经看到艾略特的这种技巧如何导致误解。但是许多读

① 见《一只煮食的鸡蛋》第一行，全句为"皮皮特挺直着坐在椅子上"。——译注
② 见这首诗的第三行。——译注
③ 华顿(Edith Wharton，1862－1937)，美国小说家。

者最终摆脱不了迷惑，他们几乎从艾略特先生所写的每一行诗中——要是我们排除那些美国题材的少作——发现个人印记是匠工最难摹仿的，而且也许是诗篇提供的或好或坏的经验具有真实性的最确定的标志。只有那些不会读诗的不幸的人可能理解不了艾略特先生的韵律节奏。作为整体的诗篇可能不易为我们把握，而每个片断，作为片断来说，则力透纸背，沁人肺腑。要是说见木不见林的过错在于艾略特先生而非他的读者，这是难以置信的，因为无法找到一个可以相提并论的事例，即一个诗人成功完成他的工作中最艰巨的部分，而比较容易的部分却失败了。更大的可能性是我们一直根据一个错误的原则而力求把片断连缀起来。

有人表示另一种怀疑。艾略特先生反复运用两种方式来表达自己的意思。夜莺，克莉奥佩特拉的画舫①，老鼠，冒烟的蜡烛头，三番五次出现于他的作品。莫非这是灵感枯竭的一个迹象？比较说得过去的解释是，这种重复一来是前面谈到的那种技巧的结果，一来是诸多灵感没有枯竭的作家也显示出来的手法。雪莱——他的笔端经常出现河流、塔楼、星辰，以及康拉德，哈代，沃尔特·惠特曼，陀思妥耶夫斯基，顿时就会想到这些作家。当一个作家已经发现一个主题或是形象在经验的流动中把相对稳定的一个要点固定下来的时候，我们无法指望他会避而不用。这样的主题是定向的一个手段。在艾略特先生所有的最佳诗作中，核心的运思过程是相同的，这完全是真实的情况。各种感情的并置，它们虽然表面上是对立的，例如肮脏与堂皇是对立的，却往往在演变的时候变换了位置，甚至往往统一起来。如果这些并置的感情并未充分发挥，诗人的旨趣就不易把握。艾略特先生既没有慨叹已经消失的辉煌，也没

---

① 见莎士比亚的《安东尼与克莉奥佩特拉》，第2幕，第2场，第196、216行。——译注

有一味嘲笑当代经验。

苦涩与悲凉都是艾略特先生诗歌的皮相表面。有些人则认为他只是把读者带进荒原后就撂手不管了，认为他在新作里承认自己无能为力去释放使人康复的圣水。答案就是某些读者发现，比起别的作品，他的诗歌不仅使人更加清楚、更加充分地认识到他们的困境，而且通过这种认识所释放的活力又发现了拯救心灵的激情。

索引